



CLASSE DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI DI PERFEZIONAMENTO IN LETTERATURA, ARTE E STORIA
DELL'EUROPA MEDIOEVALE E MODERNA

PEREGRINAZIONI EROICHE.
GIORGIO E IL DRAGO: FONDAZIONI MITICHE ED EPICI SVILUPPI

Candidato: CHIARA ITALIANO

Relatori

Prof. MASSIMO STELLA

Prof.ssa ENRICA SALVANESCHI

(Anno accademico 2018-2019)

Indice

Premessa

I. Biografia di Clorinda

Istruzioni per l'uso: a) La biblioteca impossibile del Tasso b) Il canto della sirena

1. L'infanzia di Clorinda: un mito della creazione

1.1 Nel grembo di una regina *abdit*a 1.2. La bianca Clorinda e la 'verGINE bianca' 1.3. La verde Clorinda e il Verde Giorgio 1.4 Clorinda e la tigre 1.5 Clorinda tra le acque

2. *Imaginatio*, *image* ed effigie. Clorinda e i suoi *avatara*

2.1 Clorinda 'imaginata' 2.2 L'«image» di Clorinda 2.3 La vergine delle rocce 2.4 La vergine del fuoco 2.5 L'assunzione degli *avatara*

3. La testa di Medusa. Idoli e draghi contro il cavaliere

3.1. La città e la torre: Erminia 3.2 L'idolo di Laura 3.3 L'elmo e l'oro (parte I): Meridiana e Bradamante 3.4 L'elmo e l'oro (parte II): Medusa e il drago 3.5 Tancredi, o la *Maenas*

4. Il simulacro del gigante

4.1 La città e il campo: Argante e Tancredi 4.2. «L'alta guerriera» e il gigante Andromeda 4.3 Fantasmagorica Clorinda (parte I): la fuggitiva Erminia 4.4 Fantasmagorica Clorinda (parte II): il simulacro di Belzebù

5. Un duello mancato e una trafittura imperfetta

5.1. Gildippe e Clorinda: «far prova di lor non è lor dato» 5.2. La «torre di legno» 5.3. La ferita di Goffredo

6. Disvelamento e sottrazione: Clorinda nera, Clorinda celeste

6.1. *Die Königin der Nacht* 6.2. L'eroe contro il drago 6.3. Da drago a *jeune fille en fleurs* 6.4. L'uccisore del drago: Bellerofonte 6.5. Clorinda celeste (?)

7. La donna-albero

7.1. La selva di Saron 7.2. Ritornanza (parte I): l'Egitto, la donna-albero 7.3. Ritornanza (parte II): il cavaliere «vinto»

II. Storia di un uccisor di draghi

Istruzioni per l'uso

Comparare è (anche) differenziare: Spenser e Tasso

1. L'infanzia del Cavaliere della Rossa Croce: reinventare un mito

1.1. Giorgio il Bianco 1.2. *Chaungelings* 1.3 Un *Green Man* per un Cavaliere 1.4. Il drago bambino 1.5. L'infanzia di Una: all'ombra della torre di bronzo

2. Giorgio e i suoi serpenti

2.1. Capriccio di *jeunes filles* e draghi. *Liaisons dangereuses*? 2.2. *The first aduventure* 2.3. Elisabeth: dragonesco Giorgio? 2.4. Eroe solare sotto la luna

3. Leoni, alberi e ghirlande: la foresta di segni

3.1. Una eleusina e il suo leone 3.2. Arianna *déguisée*: verde Una? 3.3. Prigionieri del verde: Fradubio e Fralissa

4. Il nadir dell'eroe solare

4.1. Artù, il secondo sole 4.2. Crepuscoli 4.3. Spogliarsi della notte

5. La parabola della santità: dal drago al cuore?

5.1. *The bright Knight, the Dragon bright* 5.2. *The Lord and the Lade of the Maye* 5.3. Sopravvivere ai propri mostri

Appendice. Il 'briccone' dai mitici speroni

1. Eredi, eredità, doni e cortesie cavalleresche: un mondo antico 2. Il verde, l'oro e gli aldilà 3. Inabissarsi nel proprio drago

Premessa

Nel 1983 Sir David Scott Fox ha pubblicato un volume dedicato a una diade particolarmente cara al mondo anglosassone. La leggenda di San Giorgio – ‘St George of England’, appunto – e il drago viene da lui analizzata approfonditamente da un punto di vista storico, letterario e folklorico. Tuttavia, una sua brevissima riflessione rivela un processo sotterraneo del suo lavoro che non va a intaccare un approccio scientifico allo studio, ma che anzi lo rafforza: «[...] no one can be sure that the scientific approach to the universe is any more ‘true’ than the poetic».¹ Non si sta qui affermando che il metodo scientifico sia poco rilevante, tutt’altro. Si sta dicendo, fondamentalmente, che accanto a una modalità di lavoro che oggi si definirebbe ‘accademica’ e rigorosa si può, con medesimo rigore, ricercare nel patrimonio poetico, cioè della creatività linguistica e immaginifica, una verità che non è intrinsecamente inferiore alla prima. Un ambito non sconfessa l’altro, ma spesso lo completa e lo conferma. Il mondo della lingua, del canto e della decantazione della parola (quello che appunto Fox chiama «archetypal imagery»²) apre sovente delle strade che sembrano precluse qualora vengano seguiti sentieri apparentemente più affidabili e più solidi – più meccanicamente rintracciabili, meno confutabili, come l’identificazione delle letture portate a termine da un autore attraverso lo studio dei volumi da lui posseduti o consultati. Ancora, un metodo non esclude l’altro, ovviamente: ma questo vale in entrambe le direzioni. Il rinvenimento di dati certi, di natura ad esempio biografica, rinfranca lo studioso e fornisce un ottimo terreno per l’edificazione di un’ipotesi. Ma allorché il dato in sé venisse meno, e fosse però sostenuto da una traccia di natura puramente testuale, sarebbe dovere del medesimo studioso far pervenire la questione, accettarne l’esistenza anche laddove non ci fosse conforto di influenze dirette, scambi epistolari, letture certe, o di un simile ambiente. Importante, da questo punto di vista, è l’apporto dello studioso Claudio Guillén nell’identificazione di quello che chiamerà “modello C”, un modello, cioè, di comparazione sovranazionale applicabile nei casi in cui si escluda un contatto diretto fra autori, o una medesima condizione storica, politica o culturale.³

Lo sviluppo di una leggenda che ha avuto echi in tutto il mondo occidentale, quale quella di san Giorgio e il drago, implica indiscutibilmente l’utilizzo di alcune fonti comuni a vari autori (si pensi, uno su tutti, a Iacopo da Varagine, noto e letto ampiamente in tutta Europa), ma si muove anche sulla spinta di una linfa più difficilmente rintracciabile e certificabile, come quella spesso puramente orale e di ardua ricostruzione della cultura popolare. San Giorgio non è solo il santo che gode di fortuna durante le Crociate a motivo della natura guerriera che lo contraddistingue; è anche il santo che, più di altri, attira le simpatie del mondo fantastico dell’arte e della poesia, in quanto portatore di un segno

¹ DAVID SCOTT FOX, *Saint George: The Saint With Three Faces*, The Kensal Press, Berks 1983, p. 36.

² *Ibidem*.

³ CLAUDIO GUILLÉN, *L’uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, traduzione a cura di Antonio Gargano, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 101-132.

antico che si rinnova perpetuamente: quello del drago. La lotta contro il drago è parte del fondamento del pensiero occidentale, dal *naḥaš* del *Genesi* (futuro drago di *Apocalissi*) al mondo greco a quello nordico. È segno universale, che risuona nell'estremo Oriente fino alle Americhe. E le felici riscritture della leggenda di san Giorgio contro il suo mostro sono conferma della profondità e fecondità di questo motivo archetipico del quale numerosissime culture antiche comparteciparono. Tali riscritture sono oggetto di questo studio. Sono stati presi in esame tre autori quasi coevi e provenienti da mondi differenti ma comunicanti fra loro: Ariosto, Tasso e Spenser. Questi tre grandi nomi hanno rielaborato in forma poetica la leggenda di san Giorgio e il drago, talvolta in modo marginale, talvolta ponendola al centro della scena. La parola poetica, radicata in una polverizzazione di fonti e di pensiero, è stata la stella fissa di questa operazione, che in effetti dalla stessa parola poetica è scaturita. Alle origini di questo progetto v'è infatti un condensato pensiero poetico melvilliano (*Moby Dick*, LXXXII): «Perseus, St. George, Hercules, Jonah, and Vishnoo! [...] What club but the whaleman's can head off like that?». San Giorgio, incastonato fra Perseo ed Eracle, e compagno di Giona e di Visnù, tutti componenti di questo formidabile *club* di uccisori della balena, mette a nudo la propria natura. San Giorgio è certo manifestazione di «un fenomeno di omologazione di universi religiosi vari e multiformi», per dirla con Mircea Eliade. Indubbiamente infatti «gli innumerevoli eroi e dèi uccisori di draghi, dalla Grecia all'Irlanda e dal Portogallo agli Urali, vengono tutti a confluire in un unico santo: san Giorgio»⁴; tuttavia, san Giorgio assume delle specificità che gli sono proprie e che meritano di essere indagate a fondo, perché la figura dell'eroe e quella del santo sono vicine (i santi sono parte di «une nouvelle catégorie de héros», secondo Le Goff⁵) ma, come dimostrano gli studi di Delehaye, non completamente sovrapponibili.⁶

Parola poetica, dunque, che da un lato riflette l'originalità del pensiero poderoso e individuale dei tre autori presi in esame, e dall'altra è spia di una serie di motivi che soggiacciono alla leggenda del santo e ai legami che questa storia crea con le storie che la precedono e che contribuiscono a formarla: l'impostazione non è certo nuova (si pensi ad esempio al procedere poetico pascoliano, che intesse folklore e letteratura classica; nell'ambito critico, si pensi all'opera colossale del Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, dove i testi della letteratura classica e cavalleresca dialogano con motivi folklorici; si pensi ancora, per menzionare nomi più vicino nel tempo, ai contributi dati da Ezio Raimondi nell'orizzonte del Rinascimento e della Controriforma, e, in altra direzione, all'opera complessiva di Anita Seppilli); e pure, dopo vari tentativi che risalgono alla fine dell'Ottocento e a buona parte del Novecento, si è preferito, per quanto riguarda la sfera più influente della critica recente, marginalizzare uno studio di stampo comparatistico per considerare ambiti progressivamente

⁴ MIRCEA ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, BUR, Roma 2006, vol. II, pp. 402-403.

⁵ JACQUES LE GOFF, *Héros du Moyen Âge, Le Saint et le Roi*, Gallimard, Paris 2004, p. 5.

⁶ HIPPOLYTE DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Société des Bollandistes, Bruxelles 1933, pp. 25 sgg.

più specialistici, talvolta allontanandosi di conseguenza non solo da un lettore ipotetico, ma dallo spirito del testo e dal testo stesso. Non si ha, con questo lavoro, la pretesa di dimostrare che *tout se tient*, ma di provare a rimettere in moto quella macchina critica per indagare un fenomeno che riceve energie da direzioni diverse: l'ambito letterario, la memoria e la creazione del mondo dell'arte, la fermentazione del pensiero 'popolare' che si fonda sul concetto della *longue durée*. Per dirla con Warburg, questo lavoro cerca di non farsi intimorire «dal controllo poliziesco dei confini», e vuole considerare «l'Antico, il Medioevo e l'evo moderno come un'epoca indissolubile».⁷ Obiettivo di questo lavoro, che si basa sull'idea che comparare sia anche differenziare e che vada sempre rispettata e posta al centro l'unicità dell'identità e della creazione poetica dell'autore, è pertanto quello di mettere in moto le differenti tensioni che si muovono a partire dal testo – e che muovono il testo – nel tentativo di ricostituire una visione complessiva della leggenda del santo sauroctono. Leopardi stesso, nello *Zibaldone* (21 luglio 1823, p. 3003) evidenzia, fra le altre cose, il movimento che soggiace al termine stesso:

[...] *Sauroctonus* non è propriamente altro che *repere* di sotto in su, poichè questo è (s'io ben mi ricordo) quel che fa la lucerta nell'Apollo Sauroctono del museo pio-clementino, la quale non *repi* *clam*, ma scopertamente, e non iscende, ma salisce su per un albero. Plinio poi usò il tema *repere* come appropriato alla lucerta, ch'è quasi un *reptile*.

Il santo sauroctono subisce la natura metamorfica e dinamica del proprio drago. Attraverso le sezioni del presente lavoro si cercherà di rintracciare gli snodi che hanno contribuito a creare la leggenda giunta ai tre autori presi in considerazione. Il rapporto problematico tra santo, principessa e drago pone in rilievo sotterranee alleanze e controverse inimicizie, energie alle fondamenta, da quel che si è potuto riscontrare, del mito del sauroctono e del drago anche nel mondo classico. Si è pertanto deciso di cominciare, in apparente paradosso, dalla fine: da quell'autore, cioè, che si è soffermato, più che sul santo, su quella che dovrà farsi «ancella» del «celesti guerrier» (*GL XII 28, 1, 5*) e la cui vita, dal principio, viene legata alla triade del santo, della principessa e del drago, la Clorinda tassiana. La parola poetica del Tasso indica appunto una vera e propria sinopia che permette poi di identificare i nodi della leggenda, e del mito che vi si è intrecciato, all'interno di un autore che è lettore attento del Tasso e che decide di dedicare alla figura di san Giorgio un intero libro dell'opera maggiore. Altro è il mondo di Spenser rispetto a quello controriformistico italiano, come si avrà modo di considerare, eppure vi sono elementi di vicinanza e affinità elettive fra questi due poeti distanti nello spazio e vicini nel tempo e nel sentire. In *The Faerie Queene*, san Giorgio e la principessa diventano protagonisti di una lunga serie di peripezie che rivelano ulteriormente il nucleo duro della nostra

⁷ ABY WARBURG, *Arte italiana e astrologia internazionale a Palazzo Schifanoia in Opere I, La rinascita del paganesimo antico e altri scritti*, a cura di Maurizio Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p. 552.

ricerca, tra infanzia mitica, il segno del verde, del bianco e dell'oro, l'elemento della torre, la relazione chiaroscurale fra drago e principessa e fra drago e santo.

In questa prospettiva va tenuto un poco distinto l'Ariosto, che non menziona san Giorgio per nome, ma che vi allude in relazione a un personaggio rivolto al mondo del comico. Data la sola allusione si è deciso di limitare la presenza ariostesca a una appendice, ove pure l'attraversamento delle figure del santo, del drago e della principessa si rivelano di una qualche importanza all'interno delle dinamiche del *Furioso* e, marginalmente, dei *Cinque canti*. Si è scelto, per quanto riguarda il titolo dell'appendice, di rifarsi al titolo della traduzione di un'opera di Jung, Kerényi e Radin, *Il briccone divino*, perché effettivamente la figura di Astolfo, legata a san Giorgio, sembra calzante all'interno di questa categoria:

[Il Briccone] è nello stesso tempo creatore e distruttore; [...] non cerca mai coscientemente di arrivare a qualche cosa. Impulsi che non può dominare lo forzano ogni momento a comportarsi come fa. [...]. Non conosce valori sociali o morali, è trascinato dalle sue passioni. [...]. Il riso, l'humour, l'ironia spumeggiano in tutto quello che fa il Briccone.⁸

Ma non solo: del Briccone, «“psicologema”, cioè [...] struttura psichica archetipa che risale ai tempi più remoti»,⁹ si dice inoltre che sia una «forza benefica»¹⁰ che si fa sovente guaritrice.¹¹ E non a caso sarà Astolfo a recuperare il senno di Orlando e a somministrarglielo attraverso il naso. Astolfo è anche però colui che si muove spinto dal proprio desiderio, ed è colui che, tra i paladini, cede nei *Cinque canti* alla violenza verso una donna di cui è innamorato. Si cercherà di dimostrare, rifacendosi ai punti di riferimento tracciati nella *Liberata* e in *The Faerie Queene*, perché questi aspetti possano avere un rapporto con il santo cavaliere e la sua compagnia di draghi e di vergini.

Quale conclusione della premessa, una ultima considerazione, che è, più di tutto, dichiarazione di appartenenza a una scuola, a un metodo, a una visione dello studio e del lavoro:

Il nostro, ahimè, sarà solo un metodo folle; non più, amleticamente, una follia con metodo. Ma abbiamo voluto rischiare perché crediamo che la fantasia comparativa, che come ogni fantasia si basa sui dati dei sensi (nel nostro caso, dei documenti), possa offrire il proprio ausilio alla filologia tradizionale, *docta et laboriosa*, ma talora necessariamente trattenuta, catafratta, dalla sua stessa, pur mirabile, loricà.¹²

E ora, al testo.

⁸ CARL GUSTAV JUNG, KÁROLY KERÉNYI, PAUL RADIN, *Il briccone divino. La saga di una singolare divinità fallica degli indiani Winnebago*, traduzione a cura di Neni Dalmasso e Silvano Daniele, Bompiani, Milano 1965, p. 26.

⁹ Ivi, p. 184.

¹⁰ Ivi, p. 104.

¹¹ Ivi, pp. 178-179.

¹² ENRICA SALVANESCHI, *La vergine donnola. Prima e dopo Lorenzo Lotto: una sfida*, Book Editore, Castel Maggiore 2002, vol. 1, p. 61.

I. Biografia di Clorinda

Istruzioni per l'uso

Qui di seguito si riportano brevissime annotazioni – che non sento di poter chiamare premesse – il cui compito, come per ogni prescrizione che si conviene, vuole essere quello di fornire alcuni dettagli propedeutici alla ‘assunzione’ del testo vero e proprio del lavoro.

a) La biblioteca impossibile del Tasso

La vita del Tasso comincia all'insegna di un peregrinare che diventerà cifra distintiva della sua esistenza. Da Sorrento, luogo di nascita, a Salerno, a Napoli, a Roma, e poi a Bergamo, a Pesaro, a Venezia, a Padova, a Bologna, a Mantova, nuovamente a Padova, nuovamente a Mantova, e infine l'approdo a Ferrara, che sarà solo uno dei ‘porti’ di un'anima inquieta e dedita a un viaggiare senza fine, indice di una ricerca senza fine:¹ questi sono gli anni dell'infanzia e della giovinezza del Tasso, che giunge a Ferrara, appunto, nel 1565 (anno in cui viene annunciato il progetto del poema sulla crociata)² e che a soli 21 anni ha potuto venire a contatto con numerosi e vitali centri culturali della penisola.

Gli stimoli dunque non sono mancati al giovane poeta che, dall'infanzia, è allievo del sacerdote Giovanni d'Angeluzzo e inizia a Napoli gli «studi regolari» sotto i gesuiti.³ Viene poi seguito da precettori, e, nel tempo, da maestri d'eccezione, come Girolamo Muzio. Frequenta nella prima giovinezza uomini di cultura e di lettere, come Bernardo Cappello, Marco Montano, Dionigi Atanagi, Sperone Speroni; e ancora, a Venezia, Danese Cataneo, il Ruscelli, Francesco Patrizi da Cherso, Domenico Venier, Girolamo Molino, Paolo e Aldo Manuzio, il Dolce; a Padova è studente di Francesco Piccolomini e di Carlo Sigonio, e frequenta la «privata camera» di Speroni;⁴ importante si rivelerà il sodalizio con «il bibliofilo di fama europea Giovan Vincenzo Pinelli»⁵, che sarà una delle figure importanti all'ombra della *Liberata*. A Bologna prosegue gli studi, conosce Angelo Papio e Francesco Bolognetti, e a Mantova diventa segretario del duca Guglielmo Gonzaga. Entra nell'Accademia degli Etereî a Padova, dove è ospite di Speroni, e dove forse termina gli studi.⁶ Facendo eco a Matteo Residori, si può senz'altro sostenere che:

Pochi autori della stessa epoca possono vantare una formazione altrettanto variegata dal punto di vista geografico e sono altrettanto estranei a ogni prospettiva regionale o municipale. Questa condizione, vissuta spesso dall'autore come una forma di sradicamento, gli garantisce però anche una notevole ampiezza di vedute [...].

¹ A questo proposito, si veda CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, Salerno Editrice, Roma 2007, pp. 13-20.

² MATTEO RESIDORI, *Tasso*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 55.

³ CLAUDIO GIGANTE, *Op. cit.*, p. 14.

⁴ Ivi, pp. 16-17.

⁵ Ivi, p. 18.

⁶ Ivi, pp. 14-20.

Oltre all'ampiezza geografica, colpisce, in questi anni di formazione, la varietà delle istituzioni con cui Tasso entra in contatto, sperimentando culture, concezioni della letteratura, tipi di pubblico profondamente diversi.⁷

Questo punto, in effetti, è fondamentale. Il Sozzi aveva già affermato:

Eccezionale la cultura tassessa fu per vastità, per vitalità, per equilibrio. Si estende dal mondo classico (il cui patrimonio letterario gli fu accessibile direttamente nelle due lingue latina e greca) a quello medioevale e contemporaneo. Non si limita alla letteratura, ma comprende, si può dire, tutte le discipline, comprese l'astronomia, la meteorologia e la geometria («la Sfera di Euclide») di cui ebbe nominalmente la cattedra in Ferrara, e non escluse le discipline più avventurose del tempo, dall'alchimia all'astrologia, alla magia. Ma il suo interesse maggiore è per la filosofia [...] e soprattutto per la poesia.⁸

Grato è chi si avvicina all'opera del Tasso a chi si è occupato di definire, nel modo più preciso possibile, quali testi il Tasso abbia richiesto, consultato o avuto a disposizione.⁹ Come questi stessi studi mettono in rilievo, comunque, ardua, se non impossibile, sarebbe una ricostruzione puntuale e completa delle letture del Tasso, tanto per quegli anni giovanili, quanto per gli studi dell'età adulta e della maturità. Sostiene Maria Luisa Doglio: «[...] credo non si possa parlare per il Tasso né di biblioteca, né di scrittoio, né di studiolo».¹⁰ Dello stesso avviso è Emilio Russo:

[...] le dinamiche di libri intorno allo scrittoio di Tasso, che gli studi hanno preso ad illustrare con l'ausilio delle lettere, paiono in effetti vorticosi e riguardano testi di ogni genere e valore, come se tutta la cultura scritta, da Aristotele all'oscuro compilatore coevo, avesse indistinta cittadinanza nella prospettiva certamente sincronica del Tasso.¹¹

Una mente multiforme, dunque, che non si ferma ai classici e ai grandi, ma che segue il crinale del pensiero ovunque esso conduca. A rendere ulteriormente complessa un'analisi ideale della rete di informazioni a cui Tasso aveva accesso è la sua straordinaria precocità: «La familiarità con i classici volgari, latini e greci (questi ultimi, tuttavia, per lo più letti in traduzione) fu acquisita in tempi precoci, precoci anche per quei tempi di sollecite vocazioni letterarie, trasfusa già nelle prove degli anni '60 e poi sempre allargata, fino all'avanzata maturità».¹² Sui classici e su certi nodi del pensiero

⁷ MATTEO RESIDORI, *Op. cit.*, pp. 18-19.

⁸ BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Studi sul Tasso*, Nistri-Lischi, Pisa 1954, p. 276.

⁹ Si vedano almeno ANNA MARIA CARINI, *I postillati barberiniani del Tasso*, in «Studi tassiani», XII, (1962), pp. 98-110; BRUNO BASILE, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pacini Editore, Pisa 1984; MARIA TERESA GIRARDI, *Dalla "Gerusalemme Liberata" alla "Gerusalemme Conquistata"*, «Studi tassiani», XXXIII, 1985, pp. 5-68; PAOLA ZITO, *Io canto l'arme e 'l cavallier sovrano*, Arte Tipografica, Napoli 1996, pp. 155-164; GUIDO BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1999, vol. II, pp. 361-409.

¹⁰ MARIA LUISA DOGLIO, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, il Mulino, Bologna 2000, p. 161.

¹¹ EMILIO RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Bolzoni Editore, Roma 2002, p. 19.

¹² Ivi, p. 71.

il nostro tornerà e tornerà, dalla giovinezza del *Rinaldo* agli anni della vecchiaia: «L'intersezione memoriale non permette variantistica interna oltre la percezione di una circolarità, terribile e angosciata insieme, nei rimandi».¹³

La circolarità che produce angoscia, che sottende a una ricerca affannosa e irrequieta, è una cifra del poetare di Tasso, e tale cifra sembra incarnarsi, ad esempio, nel personaggio di Clorinda, vera e propria tessitura di rimandi al mondo del mito, alla sfera dell'ignoto e del mostruoso. Clorinda è appunto, in questa luce, un affastellarsi di richiami – molti dei quali, senz'altro, non siamo più in grado di ascoltare e di comprendere. Ma è di più: è l'incarnazione fantasmatica – fantastica – di questa ricerca inquieta. Clorinda non assomma presenze mitiche: Clorinda è mito, rappresentante della «classicità perenne»¹⁴ della *Liberata*. Con questo, non si vuole prendere le parti di coloro che vedono Tasso come un «paladino di un vigoroso neo-paganesimo di ascendenza classica, o addirittura anticipatore del libertinismo erudito»;¹⁵ il senso religioso e filosofico del Tasso – «quella sua indeterminata ansia metafisica»,¹⁶ per dirla con Sozzi – è molto più complesso di così, e non è obiettivo di questo studio. Il presente lavoro si occupa piuttosto, almeno in parte, di volgersi ad alcune delle possibili fonti di tale personaggio – in parte, appunto, e solo di alcune, perché presuntuoso sarebbe dire altrimenti, data la cultura enciclopedica del Tasso, così difficilmente accessibile per un qualsiasi lettore moderno che, per quanto precoce, rispetto ad autori come il Tasso non lo è mai abbastanza – per poi procedere lungo una linea verticale, o meglio, obliqua: i segni che si manifestano tra Clorinda e le fonti, tra Clorinda e se stessa, in un tentativo, davvero liminale, di avvicinarsi a ciò che la 'scorza', per dirla in parte con Fredi Chiappelli, di Clorinda cela: non solo, o non tanto, una creatura femminile che si contrappone alla virilità della corazza, ma un nugolo complesso di tensioni che richiedono una discesa verso l'antico per essere comprese.¹⁷

I testi presi in esame in questo lavoro sono tutti alla portata del Tasso. Ci sono rari casi – che segnalerò puntualmente – in cui non ci sarà una 'prova del nove' che dimostri la conoscenza diretta che il Tasso aveva dell'opera – semplicemente perché tale prova non esiste. Valga allora il discorso fatto fino a qui: filologi di chiara fama, come Emilio Russo e Maria Luisa Doglio, hanno già parlato, appunto, di 'biblioteca impossibile'. I casi che non sappiamo spiegare non vanno taciuti. Vanno anzi evidenziati. Non farlo sarebbe peccato di omissione.

¹³ BRUNO BASILE, *Il tempo e la memoria. Studi di critica testuale*, Mucchi, Modena 1996, p. 143.

¹⁴ ETTORE MAZZALI, *Cultura e poesia nell'opera di Torquato Tasso*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano 1957, p. 8.

¹⁵ STEFANO PRANDI, «*Quasi ombra e figura de la verità*». *Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Antenore, Roma-Padova 2014, pp. IX-X.

¹⁶ BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Op. cit.*, p. 270.

¹⁷ Ai fini di questo lavoro, fondamentale si è rivelato, per impostazione e metodo, JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, presentazione di Salvatore Settis, Bollati Boringhieri, Torino 2015. La presenza della figura della ninfa e della dea è strutturale per quanto riguarda il personaggio di Clorinda. Questo non vuole in sé indicare una 'conversione al neopaganesimo' del Tasso, ma semplicemente che «a dispetto dei bizzarri travestimenti che ne stravolgono la tradizionale fisionomia, gli dei non sono mutati, e continuano, come un tempo, a esercitare il loro potente patronato», ivi, p. 102.

Ed è in quest'ottica che subentra la validità del metodo comparatistico che, come ogni metodo, è senz'altro passabile di contestazioni e di errori, ma che è necessario ai fini della comprensione di un testo. Necessario, beninteso, non univoco, non esclusivo. Tuttavia, aderire alla parola poetica, ancorarsi ad essa per comprenderne le innervature, è il modo di strappare un testo all'isolamento e alla morte, per vedere che un grano di polvere è parte di una imprescindibile costellazione.

Costellazione: forse così si potrebbe definire la *Gerusalemme*, «poema praticamente infinito»,¹⁸ in tutte le sue riscritture. La *Gerusalemme*, dal *Gierusalemme* alla *Conquistata*:

L'eccezionalità del caso Tasso è certamente straordinaria: non si è mai vista, nella storia della ricezione letteraria, una più radicale contraddizione tra l'autore e il suo pubblico. Per quanto proclami con fermezza tutti i disconoscimenti che vuole della *Liberata* («Io non riconoscerò per mia cosa non pubblicata da me»), arrivando persino a definirla un figlio bastardo, anzi adulterino, e a contrapporgli come figlio unico la *Conquistata*, soltanto la *Liberata* continua a essere, per il lettore, il testo autentico di Tasso.

[...]. Quasi un apologo, il caso editoriale di Tasso: la resa della filologia, la sua manifesta incapacità di mettere ordine in una famiglia di testimoni bastardi e di tracce autografe che non approdano a nulla, la sconfitta del suo ottimismo stemmatico.¹⁹

‘Impossibile’ la biblioteca, o lo scrittoio tassiano, ‘impossibile’ il poema, che Tasso ha continuato a emendare, a riscrivere, a correggere. Sorge perciò una questione morale di fondo. È giusto – è onesto – lavorare sul poema ripudiato, quali che siano le ragioni del ripudio? Nel presente lavoro, si terrà conto di alcuni passi della *Conquistata* che vedono protagonista Clorinda, ma è la *Liberata* l'oggetto di studio,²⁰ in quanto, sebbene disconosciuta dall'autore, è, di fatto, il testo *par excellence*, oltre a essere quello probabilmente al quale Spenser, di cui ci si occuperà nella prossima sezione, aveva accesso.²¹

b) Il canto della sirena

Avventuroso, il Tasso, si apre a frontiere ‘pericolose’, come rileva il Sozzi.²² Già nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* (1561-1562), «Tasso è straordinariamente – per lucidissima precocità

¹⁸ CORRADO BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani. I. Dalle origini al Tasso*, Einaudi, Torino 1993, p. 453.

¹⁹ AMEDEO QUONDAM, «Sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca». Tasso, *Controriforma e classicismo*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, cit., vol. II, pp. 592-593.

²⁰ «La storia del libro che si svolge dopo la *Liberata* è, in realtà, storia d'un altro libro. Si consideri o no “chiusa” con l'Osanna dell'84 la vicenda editoriale del poema, non si potrà non convenire che, così come il libro cresciuto prima del '75 (il *Gierusalemme*, insomma) condensava un testo autonomo rispetto a quello riscritto nel decennio successivo, allo stesso modo la *Gerusalemme Conquistata*, che Tasso, quasi a sfogare esteriorizzandola l'interna pressione dei fantasmi censori, va riscrivendo dopo l'88 nel quieto soggiorno napoletano, tenendo sul tavolo anche il manoscritto del geniale *Mondo creato*, è un nuovo testo, un altro libro. E non si tratterà, appunto, d'una sola opera: ma caso mai di tre nettamente distinte nel tempo e nella struttura formale [...]», CORRADO BOLOGNA, *Op. cit.*, p. 469. Sulla scorta di quanto afferma qui Bologna, occuparsi della *Liberata* è stata la scelta, ponderata, di occuparsi di un'opera su tre, tenendo in conto, naturalmente, il quadro generale delle altre opere tassiane.

²¹ Si veda l'Introduzione *Spenser e la cultura italiana* di Luca Manini in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, a cura di Luca Manini, Introduzione di Thomas P. Roche jr., Bompiani, Milano 2012, pp. XII-XXVII.

²² BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Op. cit.*, p. 276.

– consapevole dell’alto grado di rischio che comporta la compresenza nella macchina della favola di queste due ‘nature’ (‘verisimile’ e ‘meraviglioso’) tanto ‘diversissime’ che “sono quasi contrarie fra loro”».²³ L’attaccamento del Tasso alle parti del poema che si fondano sul meraviglioso è forte, come si evince dalle lettere che scrive ai quattro revisori. È forte, e crea contrasti tra l’autore e i revisori stessi.²⁴ Il Sozzi mette in relazione questo interesse per il meraviglioso con un processo di avvicinamento al magismo in particolar modo tra la fase di elaborazione della *Liberata* e la fase di elaborazione del *Torrismondo*. Tale avvicinamento viene spiegato dallo studioso anche in relazione alla suggestione delle fonti classiche, oltre che a un *fumus* pervasivo del secolo di cui vanno ricordati alcuni protagonisti, come Delrio, Cardano, e Della Porta,²⁵ cui, con Raimondi prima e Basile poi, sentiamo di aggiungere almeno Jean Bodin.²⁶ L’atmosfera dell’epoca, appunto, è intrisa di elementi che riconducono a una continua ricerca del segreto e del mistero; questo vale per il panorama europeo, e forse tanto più per quello italiano.²⁷ Il Parco dei Mostri di Bomarzo ne è segno, segno che è difficile ignorare, considerando il legame tra la famiglia Orsini e Bernardo Tasso. La strenua difesa del “meraviglioso” che Tasso opera è «consapevole difesa di un aspetto geloso della propria arte; ed [...] al tempo stesso inconsapevole tributo alla religione arcana della sua vita, e al genio occulto di un’età».²⁸ “Inconsapevole”? Tasso sembra ben comprendere lo *Zeitgeist*, e vi partecipa:

In un’età come quella del Tasso in cui il folklore, a detta del Soriano, fa ancora parte della vita quotidiana non c’è da stupirsi se il mito della Crociata diviene anche per uno scrittore colto e letteratissimo l’incontro con il mondo dell’immaginario popolare, con un modello di cultura che crede ancora negli archetipi del meraviglioso.²⁹

Ma, *Zeitgeist* a parte, quello del Tasso è il riflesso di un interesse che trascende il luogo e il tempo, che riguarda l’uomo nel suo sempre, e Raimondi è molto attento a far intendere questo punto in particolare.³⁰ Il Tasso, sostiene ancora Raimondi, non mostra particolari inclinazioni per la “magia naturale”, in quanto:

[...] al Tasso manca la forza [di Pomponazzi] e l’entusiasmo [di Paracelso]: della magia naturale gli sfugge, in fondo, proprio ciò che essa ha di più valido, la fede nella tecnica, il bisogno della indagine,

²³ Ivi, p. 544.

²⁴ Ivi, pp. 587-588.

²⁵ Ivi, pp. 305-308.

²⁶ EZIO RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Manfredi, Palermo 1965, p. 209; BRUNO BASILE, *Op. cit.*, p. 15.

²⁷ Si veda a questo proposito l’interessante volume di WILLIAM EAMON, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton University Press, Princeton 1994.

²⁸ BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Op. cit.*, p. 336.

²⁹ EZIO RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, a cura di Andrea Battistini, Il Mulino, Bologna 1994, vol. I, p. 507.

³⁰ EZIO RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, cit., pp. 206-209.

l'idea, sia pure in embrione, della scienza come lavoro. A conti fatti, essa gli serve soltanto per delimitare l'ambiguo confine tra un'attività "lecita" e una sfera di esperienze torbide, di contatti proibiti [...].³¹

Per il Tasso, la concezione del magico è altro. Lungi da un meticoloso studio sul cosmo, il suo appare più come il vortice in cui precipita un naufrago, la faccia pietrificante della Gorgone dell'angoscia: «Mentre per [...] il Bodin, il magismo è un mondo da circoscrivere per poi potersene difendere, per il Tasso è una realtà d'allucinazione che si deve subire, un'angoscia solitaria che opprime l'animo disarmato». ³² Questo non si limita, per l'appunto, secondo Raimondi, al mondo creativo, ad esempio, del *Messaggero*, ma è un nodo qualitativo di tutta l'opera tassiana: «[...] e trova nel mondo triste ed eroico della *Liberata*, quando il poeta non è posseduto dai sogni della follia ma li domina nella fermezza della parola, la sua espressione più alta». ³³ Nella *Liberata* si ha un accesso privilegiato – perché sotterraneo, nascosto, mirabilmente mascherato – a questo mondo, in cui il magico prende corpo dall'antico, con i suoi dèmoni, le sue ninfe, le sue divinità femminili e i suoi *monstra*. Non è scopo di questo lavoro compiere un'operazione di giudizio sulla religiosità del Tasso e su vari ed eventuali moti ereticali del suo pensiero: tuttavia, la figura di san Giorgio sembra trovarsi proprio sul confine di questo mondo antico e spaventoso, per quanto questo, apparentemente, possa sembrare contraddittorio e per taluni, forse, disturbante. La trasmigrazione delle figure dei santi – e dei santi sauroctoni in particolare – dal mondo del paganesimo a quello della cristianità è cristallina, benché problematica, ³⁴ l'apporto 'cristiano' che dà il santo va necessariamente messo a confronto con il peso di un mondo antico e possente. Questo lascia nodi nella trama che non sempre sono percettibili alla prima o alla seconda lettura, ma che vanno almeno rilevati – e quando possibile, compresi – ai fini di una maggiore comprensione del testo.

Il lavoro prende le mosse da qui, da questo san Giorgio peculiarissimo – tale perché protettore e, in qualche misura, 'padre' di Clorinda. La scelta di porre questa sezione all'inizio non è ovviamente lasciata al caso: partire dalla 'eredità' del santo, da Clorinda, permette di vedere con più chiarezza le peculiarità e le contraddizioni del santo guerriero, grazie alla lucidità tassiana, che riporta alla

³¹ Ivi, pp. 216-217.

³² Ivi, p. 218.

³³ Ivi, p. 221.

³⁴ JACQUES LE GOFF, *Héros du Moyen Âge, le Saint et le Roi*, Gallimard, Paris 2004, pp. 5-8. A questa, se si vuole, facile considerazione vanno accompagnate le parole di EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, [1958], traduzione di Piero Bertolucci, Adelphi, Milano 2012, p. 29: «La ben nota facilità con cui nel Rinascimento si trasferiva un'immagine del linguaggio cristiano a un soggetto pagano, oppure si davano lineamenti pagani a un tema cristiano, è stata generalmente interpretata come un segno della profonda secolarizzazione della cultura rinascimentale. Se una Madonna o una Maddalena poteva essere fatta rassomigliare a una Venere o se Sannazaro poteva scrivere il suo *De partu Virginis* nella forma di un raffinato epos virgiliano, la religiosità cristiana aveva palesemente lasciato il posto a un gusto molto spinto del pagano e del profano. Prima di accettare un giudizio così semplicistico è forse utile ricordare che il processo di ibridazione opera in entrambe le direzioni. Nel poema di Sannazaro, il tono virgiliano ha acquistato una sfumatura di ardore mistico che è inequivocabilmente cristiana, e l'arte rinascimentale produsse molte immagini di Venere che somigliano a una Madonna o a una Maddalena».

superficie gli elementi umbratili, eppur persistenti, dell'uccisore del drago e della principessa che sovente a lui si accompagna. Il Tasso crea un cortocircuito tra queste tre figure – cavaliere, vergine e drago – ponendo un quarto, imprevisto elemento che li sintetizza nel suo pervenire all'esistenza, a motivo di una nascita speciale: la vergine guerriera. Se nei due termini che spesso descrivono Clorinda già si esplicitano il santo guerriero e la vergine figlia del re, la natura mostruosa, dragonesca, che altrettanto la permea, va rintracciata con più cura. Mancare una di queste tre 'personalità' di Clorinda equivale a non comprenderla a fondo – e a mancare di comprendere appieno uno dei testi più letti e ammirati della nostra letteratura.

Per fare questo, occorre costruire un tracciato ordinato: occorre una biografia di Clorinda. La prima sezione di questo lavoro pertanto si propone null'altro che questo: un umile lavoro da scrivana che ripercorra la cronotopia della vergine guerriera, dal dipinto che s'imprime nella mente della nobile, virginea regina d'Etiopia, alla selva di Saron che vede Clorinda nelle spoglie di un tormentoso *revenant*. Dalla torre all'albero, lungo tutti i sentieri che si presentano tra santi, principesse e 'mirabili mostri'.

1. L'infanzia di Clorinda: un mito della creazione

Clorinda is a mass of overlapping and contradictory identities: a woman warrior, a white Ethiopian, a person of Christian birth and Muslim nurture. In terms of the painting on the wall of her mother's bed chamber, it is unclear from moment to moment in the poem whether Clorinda emulates the knight, Saint George, the white virgin whom he saves from the dragon and converts to Christianity, or the monster-dragon – “mostro” (12, 23) – of religious error itself.¹

Il personaggio di Clorinda, nella sua multiformità, probabilmente è «fra tutte le figure femminili del poema, quella che più contribuisce a renderlo poeticamente fecondo»². Questo forse deriva dal fatto che, nonostante le più svariate interpretazioni che le sono state attribuite, si ha l'idea, a ogni rilettura della *Gerusalemme Liberata*, che il personaggio non esperisca mai del tutto la sua funzione, e che serbi ancora segreti inascoltati. Tale percezione si può ricondurre alla natura del personaggio stesso, caratterizzato da una «impenetrabilità»³, da «[...] l'incomunicabilità dell'equivoco fatalmente inerente, nella condizione umana, alla ibridazione fra *forma assunta* e *forma autentica*»⁴. «Clorinda è lo scandalo» dalla «androgina biografia»⁵. E tale biografia va necessariamente ripercorsa, per meglio comprendere lo strano triangolo già denunciato da Quint, la parentela bizzarra che lega Clorinda a san Giorgio, alla vergine e al drago.

1.1 Nel grembo di una regina *abdit*a

È già stato approfonditamente studiato il rapporto che lega la storia della nascita di Clorinda alle fonti del Tasso, una su tutte le *Etiopiche* di Eliodoro.⁶ Un elemento che Tasso riprende direttamente da Eliodoro è la nascita di una bambina bianca da genitori neri avvenuta per l'influenza di un'immagine sulla parete.⁷ Se in Eliodoro tale immagine riguardava la storia di Perseo e Andromeda (*Aeth.* IV, 8), in Tasso, come è noto, l'immagine sul muro è la raffigurazione di san Giorgio, la vergine e il drago. La sovrapposizione di san Giorgio a Perseo e della vergine ad Andromeda, sovrapposizione giustificata come «affascinante vagabondaggio tra mitologia pagana e ristrutturazioni agiografiche cristiane»,⁸ offre un primo spunto di riflessione.

¹ DAVID QUINT, *Epic and Empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, p. 244.

² GEORGES GÜNTERT, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Pacini Editore, Pisa 1989, p. 163.

³ PAOLO BRAGHIERI, *Il testo come soluzione rituale*. Gerusalemme Liberata, Pàtron Editore, Bologna 1978, p. 34.

⁴ FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos. Una «vis abdit» nel linguaggio tassesco*, Bulzoni Editore, Roma 1981, p. 56.

⁵ ENRICA SALVANESCHI, *"Gerusalemme Liberata". Utopia per un regista*, Edizioni ETS, Pisa 1996, pp. 53, 28.

⁶ Il Tasso stesso richiama Eliodoro nei suoi scritti: si veda ANTONELLA PERELLI, *La «divina» Clorinda*, in «Studi Tassiani», 39, 1991, p. 65. Lo studio di Perelli sul confronto tra *Aeth.* e *GL* offre una bibliografia accurata anche sugli studi precedenti, da quelli quasi coevi al Tasso in poi.

⁷ A proposito del ruolo dell'*imaginatio* nella costruzione dell'episodio, si veda *infra*, I.2.1.

⁸ ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, p. 69.

Perseo, il personaggio dipinto della stanza di Persinna, e Clorinda, hanno un primissimo tratto in comune: la nascita in una torre. Le fonti descrivono la nascita di Perseo in una stanza sotterranea di bronzo (ὑπὸ γῆν θάλαμον [...] χάλκεον, Apollod., II, 4, 1), o in una torre di pietra (*in muro lapideo*, Hyg., *Fabulae*, 63) o di bronzo (la *turris aenea*, Hor. *Carmina*, III, 16, 1; per un'unione dei due elementi al ferro, si veda anche Ov., *Amores*, II, 19, 27-28; III, 4, 21-22). Lì Danae sarebbe stata ingravidata da Zeus, manifestatosi in forma di pioggia d'oro.

In questo senso, Perelli avrebbe visto un'ulteriore somiglianza tra la generazione di Perseo per intervento divino e la "miracolosa" generazione di Clorinda per mezzo, in qualche modo, del santo. Perelli sottolinea il silenzio del narratore intorno all'eventuale ingresso del re Senapo nella torre e all'unione con la moglie, sostenendo che, data la mancanza di questi elementi, la nascita di Clorinda sia davvero 'miracolosa'.⁹ Se Senapo però non si fosse mai congiunto con la moglie, non ci sarebbe stata la necessità di sostituire Clorinda con una bambina nera, come invece decide di fare la regina, ma semmai si sarebbe semplicemente posto il problema di farla sparire. La nascita di Clorinda corre sì «sul filo sottile e pericoloso [...] di una vera eresia o almeno di una fantasia previamente tinta di ombre blasfeme»¹⁰, ma in un senso più sottile, credo, rispetto a una presunta paternità *tout-court* del santo sul modello di Zeus. Tracciare un parallelo tra san Giorgio e il dio, come fa Perelli, in questo caso sembra riduttivo, più che improprio, perché il Tasso non descrive tanto il guerriero, quanto la principessa: è lei, «vergine, bianca il bel volto, e le gote/ vermiglia» (XII 23, 3-4),¹¹ l'unico personaggio di cui si descrivono le fattezze, che sembra in effetti donare il proprio incarnato alla bambina. L'elemento per così dire ereticale soggiace, e va a fondo, ma non si conclude con il santo: la questione riguarda infatti tutti e tre i personaggi dell'immagine dipinta.

La figura di Danae ha avuto fortuna nel panorama letterario medievale in buona parte grazie alle letture moralizzanti di Ovidio,¹² e in particolare Petrarca, nella canzone XXIII del *Canzoniere*, in una ricchissima rilettura e ricreazione delle *Metamorfosi*, scrive:

[...]

Canzon, i' non fu' mai quel nuvol d'oro
che poi discese in pretiosa pioggia,
sí che 'l foco di Giove in parte spense;
[...]. (vv. 161-163)

⁹ ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁰ ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, p. 70.

¹¹ Salvo altre indicazioni, l'edizione di riferimento è TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Fredi Chiappelli, Rusconi, Milano 1982.

¹² Si vedano ad esempio gli *Intergumenta super Ovidium Metamorphoseos* di Giovanni di Garlandia (IV, 215-216), l'*Ovidius Moralizatus* di Pietro Bercorio (Lib. IV, Fab. XIII) o l'*Ovide Moralisé*, (IV, 1328-1345).

L'unione di acqua («pioggia», v. 162) e di fuoco (v. 163), ossimoro prezioso che si fa oro (v. 161), non sfugge forse al Tasso. Se «l'oro di Danae» in Tasso si sfalda nelle composizioni 597-599 delle *Rime* (599, v. 14), in cui la divinità olimpica si incarna in un «pargoletto animal [...] bianco come la fede» (597, vv.1-2), il cagnolino di Lucrezia d'Este che gode del grembo della padrona, altrove acqua e fuoco si fanno elementi preponderanti e alti per cantare il destino di chi per destino a Danae fu sorella:

“Resse già l’Etiopia, e forse regge
 Senapo ancor con fortunato impero,
 il qual del figlio di Maria la legge
 osserva, e l’osserva anco il popol nero.
 Quivi io pagan fui servo e fui tra gregge
 d’ancelle avvolto in femminil mestiero,
 ministro fatto de la regia moglie
 che bruna è sí, ma il bruno il bel non toglie.

N’arde il marito, e de l’amore al foco
 ben de la gelosia s’agguaglia il gelo.
 Si va in guisa avanzando a poco a poco
 nel tormentoso petto il folle zelo
 che da ogn’uom la nasconde, e in chiuso loco
 vorria celarla a i tanti occhi del cielo.
 Ella, saggia ed umil, di ciò che piace
 al suo signor fa suo diletto e pace.
 (GL, XII 21-22)

Senapo prende in moglie la «bruna» regina (XII 21, 8), ma a causa del «folle zelo» (XII 22, 4) della gelosia desidera di chiuderla in un «chiuso loco» (XII 22, 5), come effettivamente farà («la torre, ove chius’era», 25, 3). Il marito «arde» (XII 22, 1) per la passione amorosa, che è come un «foco» (XII 22, 1), ma l’amore è eguagliato al «gelo» (XII 22, 2) della gelosia. La coesistenza ossimorica dei due elementi è fondamentale, come si vedrà più avanti,¹³ nell’esistenza contraddittoria di Clorinda, ed è un dato di non poca importanza che lo si ritrovi già nell’atto fondativo, per così dire, della sua esistenza. Se è vero che la storia di Clorinda è un «mito della creazione»¹⁴, bisognerà allora prestare la massima attenzione all’intarsio del mito per poterne comprendere sviluppi e significati poetici.

Danae è descritta da Orazio quale *virgo abdita* (*Carmina*, III, 16, 5), al pari della moglie di Senapo, il quale «da ogn’uomo la nasconde» (XII 22, 5), e la gelosia è tale che «vorria celarla a i tanti occhi del cielo» (XII 22, 6). Questa affermazione cela un senso nascosto che si palesa poco più avanti. Senapo, nel tentativo di nascondere la moglie agli «occhi del cielo», dimentica quanto ammesso da Euripide (Fragm. 320): οὐκ ἔστιν οὔτε τεῖχος οὔτε χρήματα/ οὔτ’ ἄλλο δυσφύλακτον οὐδὲν ὥς γυνή – la donna è difficile da sorvegliare, più di un muro o delle ricchezze. Celare la donna ai «tanti occhi

¹³ *Infra*, I.6.3.

¹⁴ GEORGES GÜNTERT, *Op. cit.*, p. 156.

del cielo» (da notare il «tanti», che assume qui una sfumatura conturbante, e dà una venatura di erotismo che spesso scorre via nella lettura senza che quasi la si avverta) è, dal punto di vista pianamente testuale, una evidente iperbole. Eppure, la penetrazione di tale sguardo, diretto o mediato dall'immagine dipinta, è lo snodo principe dell'esistenza di Clorinda. Il desiderio titanico – e in quanto tale, destinato alla caduta – di Senapo sembra una provocazione diretta a un Olimpo patinato di cristianità. A differenza di Zeus, che penetra dal tetto in forma di pioggia d'oro, è il muro stesso, l'elemento per eccellenza del «chiuso loco» dove Senapo «nasconde» la moglie (XII 22, 5) a farsi vertigine spalancata. È il muro, in un certo senso, a far sì che la nascita di Clorinda somigli a quella di Perseo, e a determinare la necessità che la bambina sia portata «lontana» (XII 26, 2), «fuor» (XII 29, 2), nella «foresta» (XII 29, 5).

La pagana forma del dio, la pioggia d'oro, è stravolta ma forse permane nel racconto di Arsete. Quando la regina si rivolge a san Giorgio, dice: «[S]'accesi ne' tuo' altari umil facella,/ s'auro o incenso odorato unqua ti porsi» (XII 28, 3-4); in una dimensione tutta interna, senza interventi dal mondo esterno, è la donna, questa volta, a offrire oro e fuoco alla divinità, all'immagine del muro. Il cavaliere è vincolato da questi doni. Lontano dalla libertà assoluta e senza condizionamenti degli dèi olimpici, san Giorgio dovrà farsi carico della bambina, vegliare su di lei, pregare per lei. La sensuale pioggia d'oro, simbolo del dio del libertinaggio, diventa l'oro alla luce del fuoco di un patto secondo il quale, in cambio della protezione, Clorinda dovrà farsi «ancella» del «celestes guerrier» (XII 28, 1, 5), e su tale patto ancora indugia un'ombra velatissima che poco ha a che fare con lo spirito, e molto con i sensi.¹⁵

La natura della madre di Clorinda può ben essere rappresentata dalla torre per i frequenti termini relativi alla chiusura e alla segretezza che vengono a lei riferiti nell'arco dell'episodio narrato da Arsete: oltre all'insolito diletto con cui accetta di venire rinchiusa (XII 22, 7-8), decide di «cela[re] il parto» (XII 24, 6) a Senapo, vedendo la bambina bianca; nella preghiera rivolta a Dio, dice: «O Dio, che scerni/ l'opre più occulte, e nel mio cor t'interni» (XII 26, 7-8); e dopo aver pregato, «'l cor le si rinchiuso e strinse» (XII 28, 7). La tensione del cuore è tutta verso l'interno, e l'interno diventa, in un certo senso, perfino misura di Dio, che s'interna nel cuore di lei. L'espressione «[i]ngravida fra tanto» (XII 24, 1) suggerisce una sorta di solipsismo della creazione, e ripropone, amplificandolo, quel mondo tutto interiore che si spiega nelle profondità del ventre.

Secondo Salvaneschi, la torre è «alfa culmine e omega per Clorinda»¹⁶. E quale «alfa culmine» maggiore, oltre al luogo fisico della nascita, della propria madre-torre? L'identificazione di Danae

¹⁵ In merito al rapporto che si creerebbe tra san Giorgio e Clorinda secondo quanto proposto dalla regina, è convincente la tesi di ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, pp. 60-62, secondo la quale la consacrazione al santo di Clorinda in *GL* XII 28 è parallela alla consacrazione a Diana della Camilla virgiliana: «Clorinda sarà “ancilla” del “celestes guerrier”, così come Camilla era *famula* di Diana (*Aen.* XI 558-560: *ipse pater famulam voveo [...] accipe, testor, / diva tuam*).»

¹⁶ ENRICA SALVANESCHI, «*Gerusalemme Liberata*», cit., p. 28.

con la propria torre si palesa, ad esempio, nel quadro di Sir Edward Coley Burne-Jones, *Danaë and the Brazen Tower*. Qui, una Danae atterrita e avvolta in una veste cremisi venata d'oro spia, altissima ed eburnea, un'altissima torre in costruzione, parzialmente ricoperta di un bronzo dorato che riprende le sfumature della veste di lei. Danae guarda alla torre e vede il proprio futuro, la teme e vi si riconosce. La madre di Clorinda non teme la torre, ma ad essa aderisce lieta. Clorinda però ha un altro destino; la madre, infatti, «[i]ngravida fra tanto, ed espon fuori/ [...] candida figlia» (XII 24, 1, 2): Clorinda, dal momento del parto, è subito identificata con il «fuori», con un mondo che è oltre la torre, ma con questa deve fare i conti: e continuerà a farli fino alla notte del suo ultimo combattimento, quando la torre, infine, sarà la sua «omega».

1.2. La bianca Clorinda e la 'verGINE bianca'

Uno dei primi elementi a risaltare quando si leggono le strofe riguardanti la nascita di Clorinda (XII, 21-28) è il gioco cromatico di cui si avvale mirabilmente l'autore. Già facendo un rapido spoglio delle *Rime* tassiane ci si accorge delle numerosissime ricorrenze del bianco e del nero, del candido e del bruno, che combinati insieme si accendono e si spengono l'uno nell'altro, creando contrasti notevoli che spesso sono cagione di poesia.

In questo episodio, che si apre parlando del «popol nero» (XII 21, 4) d'Etiopia, Arsete descrive la madre di Clorinda riprendendo la notissima citazione del *Cantico dei Cantici* 1, 4 (*nigra sum sed formosa*)¹⁷: «la regia moglie/ che bruna è sí, ma il bruno il bel non toglie» (XII 21, 7-8). Gli etiopi in effetti sono coloro che per antonomasia hanno il «volto bruciato», «nero».¹⁸ Nel nero predominante, però, nasce un contrasto: il dipinto sulle pareti della stanza della regina, all'interno di una torre nella quale è rinchiusa, raffigura san Giorgio, il drago e la principessa che viene rappresentata come: «Vergine, bianca il bel volto e le gote / vermiglia» (XII 23, 3-4). Se la regina è «bruna sì, ma il bruno il bel non toglie», al pari della giovane donna del *Cantico* di Salomone, la vergine del dipinto offre due elementi cromatici che con il nero della giovane del *Cantico* fanno *pendant* in quanto caratterizzano il giovane del *Cantico*, il bianco e il rosso: *dilectus meus candidus est et rubicundus* (*Canticum Canticorum* 5, 10). L'intarsio tassiano riprende e ripropone – tutti in chiave femminile – il rapporto cromatico del *Cantico*, l'intessitura dei tre colori insieme. Le figure maschili svaporano in questa sezione del canto XII. L'amato del *Cantico* traspone i propri colori sul volto della principessa. E questa è la prima figura che si sottrae così al bruno circostante; ma ben presto, tra il «popol nero» nasce la «candida figlia» (XII 24, 2).

¹⁷ Il testo di riferimento della *Vulgata* è *Biblia Sacra, Iuxta Vulgatam Versionem*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1994.

¹⁸ Cfr. ad esempio *A Greek-English Lexicon* compiled by HENRY GEORGE LIDDELL and ROBERT SCOTT, Revised and Augmented throughout by SIR HENRY STUART JONES with the Assistance of RODERICK MCKENZIE, Clarendon Press, Oxford 1996, alla voce αἰθίοψ.

Il «*candor*» (XII 24, 7) di Clorinda si contrappone alla pelle scura dei genitori, e la madre, che l'allontana perché avrebbe potuto essere incolpata di «non bianca fede» (XII 24, 8) dal marito, fa sostituire Clorinda con «una fanciulla nera», (XII 25, 1) riportando nella torre una normalità apparente. Tuttavia, quando giunge il momento di lasciar partire Clorinda con Arsete, cui è stata affidata, la regina si rivolge in prima istanza a Dio, dicendo di avere un cuore «immacolato» (XII 27, 1), e lo prega: «Salva il parto innocente, al qual il latte/ nega la madre del materno petto» (XII 27, 5-6). Infine, «di pallida morte si dipinse» (XII 28, 8).

L'insistenza sul cromatismo non è casuale qui, ma risponde a un'esigenza poetica profonda. Esiste un'incompatibilità tra Clorinda e il proprio popolo, una differenza insanabile, che fa di lei, necessariamente, un'*outcast*. Significativi però sono i riferimenti alla madre: rischiando di venire accusata di «non bianca fede» (XII 24, 8), la regina ribadisce di fatto il candore della propria coscienza, definendo il proprio cuore «immacolato» (XII 27, 1). Chiedendo a Dio di salvare la bambina, menziona il «latte» (XII 27, 5) del petto negato a Clorinda, e infine la morte fa sbiancare il suo viso. La regina, insomma, non solo ha partorito una figlia bianca, ma parla della propria essenza (la fede, il cuore) in connessione al bianco, al bianco come il latte che ha e non può dare a Clorinda. E infine lo assume quale dato esterno, impallidisce, si fa, in qualche misura, bianca. Il bruno, più che manifestare la sua identità, è come una corazza che la ricopre: come la corazza che ricoprirà Clorinda, e che le sarà fatale.¹⁹ *Nomen omen*, come fatto notare da Perelli, il nome stesso di Clorinda potrebbe essere collegato al colore della pelle, e derivare dunque da *χλωρός* nell'accezione di «pallido».²⁰

Per comprendere l'ascendente che il santo, la vergine e il drago hanno sulla nascita e soprattutto sulla vita di Clorinda, è utile partire dalla descrizione dell'immagine nella stanza della regina:

D'una pietosa istoria, e di devote
figure la sua stanza era dipinta.
Vergine bianca il bel volto, e le gote
vermiglia, è quivi presso un drago avvinta.
Con l'asta il mostro un cavalier percuote:
giace la fera nel suo sangue estinta.

¹⁹ Paolo Braghieri parla in questo contesto della riassunzione da parte di Clorinda della «nera madre» attraverso la scelta dell'armatura nera nell'ultimo duello (PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, pp. 118-120). A proposito della scelta dell'armatura nera da parte di Clorinda, Enrica Salvaneschi evidenzia giustamente che: «[...] a Clorinda altro non resta che indossare armi senza *piuma o fregio* [...] *ruginose e nere* [...] [XII 18, 3-4], al di là di ogni motivazione occasionale: perché in realtà l'armatura d'argento lei non l'ha più, non ha più *l'elmo adorno, l'arme altere* [XII 18, 2]. Erminia gliel'ha prese, gliel'ha rubate, anche simbolicamente, l'invidiosa [VI 82, 3] sorella in amistà, la cui voce è simile alla sua [VI 96, 1-2] e che dall'alto aveva assistito all'incontro, guerresco e madrigalesco a un tempo, fra Clorinda e Tancredi, ovvero fra l'amica rivale e l'uomo amato», in ENRICA SALVANESCHI, «*Gerusalemme Liberata*», cit., pp. 33-34. Il fatto, espresso da Salvaneschi, che Erminia abbia rubato anche «simbolicamente» l'armatura bianca è, in questo contesto, particolarmente interessante. La bianca Clorinda non può che diventare quel che avrebbe dovuto essere: la nera Clorinda. Sul fatto, come ricorda Franco Tomasi nella sua edizione critica della *Liberata*, si era già fermato il Galilei, che aveva notato la «piccola incongruenza narrativa» in comparazione con l'episodio del 'furto' da parte di Erminia (TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, BUR, Milano 2009, nt. vv. 1-2 a str. 18, p. 749).

²⁰ ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, p. 64.

Quivi sovente ella s'atterra, e spiega
le sue tacite colpe, e piange e prega.

Ingravida frattanto, ed espon fuori
(e tu fosti colei) candida figlia.
Si turba; e degl'insoliti colori,
quasi d'un novo mostro, ha meraviglia.
Ma perché il Re conosce e i suoi furori,
celargli il parto alfin si consiglia:
ch'egli avria dal candor, che in te si vede,
argomentato in lei non bianca fede.
(XII 23-24)

La vergine è il primo personaggio qui descritto. Gli elementi caratterizzanti consistono nel candore del viso, nel rossore delle guance e nella prossimità con il drago, vicino al quale è legata o incatenata. Il santo, la seconda figura descritta, è un cavaliere armato di asta, forse a cavallo (o almeno così di solito lo vuole l'iconografia tradizionale). Il terzo elemento, che ritorna tre volte nella strofa (vv. 4, 5 e 6) è il «drago» vicino alla vergine, il «mostro» ucciso dalla lancia del cavaliere, la «fera» che giace nel proprio sangue. La sua presenza è pervasiva nella strofa, che si apre e si chiude 'serpentinamente' parlando della stanza della regina e della regina stessa, in perfetta simmetria (vv.1-2 e 7-8).

La strofa 24 è una magistrale ripresa, un contrappunto, della 23. Al verso 2, «candida figlia» richiama, in forma di chiasmo, la «verGINE, bianca» della strofa 23, e compone, con il termine «vermiglia» del quarto verso della strofa precedente, una rima interna. Al verso 4 della strofa 24 il «quasi [...] novo mostro», che è Clorinda, (e si noti qui l'ambiguità insita nella parola stessa tra creatura orrenda e meraviglia)²¹ è una ripresa del «mostro» dragonesco del verso 5 della strofa 23. La scelta del termine, identica per il drago e per Clorinda nelle due strofe, non può essere casuale.

Nella strofa 23 il legame tra vergine e drago si esplicita nella formazione del verso (l'*enjambement* «e le gote / vermiglia» tra i versi 3-4 fa sì che la figura del drago si apra nello stesso verso in cui si conclude la descrizione della vergine) e nella prossimità spaziale delle due figure. Il santo è un elemento che distanzia la vergine e il drago: separa, da un punto di vista formale, la descrizione delle due figure (XII 23, 5), e nello svolgersi della storia è colui che uccide la bestia e, come la regina stessa ricorda al santo nella preghiera a lui rivolta, «Tu, celeste guerrier, [...] la donzella / togliesti del serpente a gli empì morsi» (XII 28, 1-2). Nella strofa 24 non si fa cenno al santo. Clorinda sembra prendere il suo posto, ma in senso contrario: se il cavaliere separava le due figure, Clorinda le fa convergere: la «maraviglia» (XII 24, 4) che rima con «vermiglia» (XII 23, 4) e con «figlia» (XII 24, 2) è un *trait d'union* fra il colore della vergine, Clorinda, e il drago: sono

²¹ A proposito della complessità dell'intreccio che si crea fra i due termini e i due concetti (mostro-meraviglia) si veda ad esempio MARIE DELCOURT, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'Antiquité classique*, Presses universitaires de Liège, Liège 1986, in particolare pp. 9-28.

«gl'insoliti colori» propri della vergine (che sulla vergine insoliti non sono), il candore e il vermiglio, a fare di Clorinda stessa un «quasi [...] novo mostro» (XII 24, 4), una bianca, dragonica *virgo*.

A questo proposito, è necessaria una breve digressione: tornando alla Cariclea di Eliodoro, si è già visto che l'incarnato della fanciulla deriva dall'incarnato di Andromeda dipinta nella stanza in cui Cariclea viene concepita. La pelle di Cariclea è definita λευκήν (*Aeth.* IV, 8), e il motivo di questa stranezza, subito identificato dalla madre, sta nella bianca, completa nudità dell'Andromeda raffigurata nella camera da letto. A riprova di questo, Cariclea viene riconosciuta a corte – e in particolare dal re, che davanti al biancore della pelle della figlia non può credere alla propria paternità, in quanto etiope, e quindi nero – per la sbalorditiva somiglianza non con i genitori o Perseo, ma con Andromeda stessa. Al re Idaspe viene detto: ἐπισκόπει τὴν Ἀνδρομέδαν ἀπαράλλακτον ἐν τῇ γραφῇ καὶ ἐν τῇ κόρῃ δεικνυμένην (*Aeth.* X, 14). Curioso è però pensare al fatto che anche il biancore di Andromeda sia in qualche modo 'sospetto', o quantomeno straordinario: anche Andromeda, come Cariclea e come Clorinda, è etiope.

Sull'incarnato bianco di Andromeda molto è stato scritto. Come spesso accade in questi casi, nulla è definitivo. Il problema nasce ovviamente già dalle fonti: secondo Daniel Ogden, probabilmente l'*Andromeda* di Sofocle era ambientata in Etiopia, come quella di Euripide. Tale ambientazione per la nascita e la giovinezza di Andromeda resta, tra gli altri, in Ovidio, Plinio, Luciano, ed Eliodoro stesso. In altri autori viene suggerita invece l'idea di una identità persiana della fanciulla (ad esempio, Erodoto VII, 61). Ogden suggerisce che proprio ad Euripide si debba la concezione di un'Andromeda 'bianca', e porta a riprova alcuni riferimenti alla possibilità, suggerita nei frammenti euripidei, di una presunta nascita adulterina della vergine.²² McCoskey sostiene che la prevalenza dell'incarnato bianco di Andromeda in varie pitture vascolari dipenda forse da canoni estetici dell'epoca e dalla possibilità di contrasto con un più scuro Perseo di cui si sarebbero poi avvalsi gli artisti delle pitture vascolari, ma ammette una maggiore complessità della questione, complessità che in qualche modo rientra perfettamente nel personaggio di Cariclea e, aggiungiamo noi, di Clorinda.²³

L'incarnato bianco della vergine si imprime nel grembo della regina e si trasferisce al feto. Ma se il candore della vergine è traslato dal candore tanto problematico di Andromeda, ecco che ci troviamo dinanzi a una doppia complessità, a una sorta di *mise en abîme* del tutto inaspettata – almeno per chi scrive. Comincia allora a profilarsi un nodo gordiano vero e proprio, un sovrapporsi di *personæ* che si affastellano dietro al personaggio di Clorinda. Oltre alla nascita nella torre, si pone la discendenza da una bianca Andromeda etiope. E il legame tra vergine, drago ed eroe, o santo, si fa

²² DANIEL OGDEN, *Perseus*, Routledge, New York 2008 pp. 82-87.

²³ DENISE EILEEN MCCOSKEY, *Race: Antiquity and its Legacy*, Oxford University Press, Oxford 2012, pp. 146-147.

sempre più inestricabile. Le parole paurose pronunciate dal re a proposito di Cariclea, la prossima in questa strana genealogia, ricadono allora pesanti sulla testa di Clorinda: «Μάτην [...] μοι ἐνοχλεῖς καὶ οἰκτίζη τὴν οὐ σφρομένην ἀλλὰ θεοῖς, ὥς ἔοικε, διὰ τὸ ὑπερβάλλον τῆς φύσεως ἀρχῆθεν φυλαττομένην». Davvero straordinaria è la natura di Cariclea, e quella di Clorinda. Cariclea pare “votata agli dèi”. Che dire di Clorinda?

Clorinda, si è visto, è ‘creatura della vergine’, fatta a somiglianza della vergine. Ma non bisogna dimenticare che inoltre «Clorinda [...] è creatura di San Giorgio».²⁴ Se è vero che uno degli apici dell’intera opera è il battesimo cristiano di Clorinda, e la sua conseguente ascesa al cielo, è altrettanto vero che il rapporto tra Clorinda e la cristianità si fonda sostanzialmente su un intermediario, cioè il santo. A san Giorgio la fanciulla viene affidata dalla madre, che si augura che Clorinda possa farsi sua «ancella» (XII 28, 5-6); lui stesso conferma di esserne il protettore («la sua cura a me s’aspetta. / Io la guardo e difendo», XII 36, 8; 37, 1); il santo compare poi per l’ultima volta in sogno ad Arsete dicendo: «Mia sarà mal tuo grado, e tuo fia il duolo» (XII 39, 7). Il rapporto tra il santo e Clorinda è una *climax* ascendente, al punto che l’ultima dichiarazione di san Giorgio è di fatto una dichiarazione di proprietà. Il messaggio suona sinistro ad Arsete, che arriva a dire: «Or odi dunque tu, che ’l Ciel minaccia / a te, diletta mia, strani accidenti» (XII 40, 1-2). Non c’è preghiera, o richiesta, ma minaccia, che in effetti si concretizzerà. Fare propria Clorinda vuol dire farla morire. Questa è la lezione che anche Tancredi dovrà imparare.²⁵

Il bianco del resto è un colore che ha una forte valenza archetipica. Il termine *χλωρός* può essere collegato alla paura: *χλωρόν δέος* (Hom., *Il.*, 7, 479; 10, 376; 15, 4). Nell’*Odissea*, l’accezione si trova almeno due volte nel libro undecimo, in relazione all’evocazione dei morti (Hom. *Od.*, 11, 43, 633). *Χλωρός*, nell’accezione suggerita da Perelli, non è un pallore neutro, ma associato alla paura, al terrore, alla morte.

Graves, nel celebre e problematico testo *La Dea Bianca*, tratta la questione del biancore della dea in età classica, mettendo in rilievo la terribilità del colore bianco,²⁶ e non si scorda di citare il famoso e inquietante capitolo XLII di *Moby Dick*, «The Whiteness of the Whale». Dopo una rassegna sul folklore e su miti antichi, Ishmael propone una lista di creature e oggetti che diventano più orridi solo in virtù del bianco: «Though in many of its aspects this visible world seems formed in love, the invisible spheres were formed in fright», e segno di tale terrore è il bianco. Il narratore riporta, tra gli esempi citati, un caso ulteriore che perfettamente si allinea a questa prospettiva: «[...] let us add, that even the king of terrors, when personified by the evangelist, rides on his pallid horse». Non stupisce che in relazione al quarto cavallo dell’*Apocalissi*, che con il cavaliere simboleggia la morte, si parli

²⁴ ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, p. 75.

²⁵ *Infra*, I.6-7.

²⁶ ROBERT GRAVES, *La Dea Bianca*, Adelphi, Milano 2009, pp. 71-85.

proprio del ἵππος χλωρός (Ap. 6, 8). Non è possibile determinare se il Tasso, scegliendo il nome di Clorinda, avesse pensato a χλωρός, ma questa suggestione sembra verosimile²⁷. A differenza di Perelli, che in questa scelta ha visto in sostanza la ripresa del colore della pelle, alla luce delle sfumature che il termine greco comporta si può vedere qualcosa di più: il pallore di un mondo di terrore e di mostruosità, la natura dragonesca, appunto, di Clorinda,²⁸ bianco «novo mostro» (XII 24, 4).²⁹

1.3. La verde Clorinda e il Verde Giorgio

Se il termine χλωρός può significare ‘pallido’, bisogna però tenere presente che tale pallore, lungi dall’essere puramente bianco, va nella direzione del verde:³⁰ sono verdi le χλοαὶ ῥῶπες (‘verdi

²⁷ Molte sono, ovviamente, le illazioni sulla scelta del nome Clorinda. In questa discussione si inserisce anche ARNALDO DI BENEDETTO, *Un esempio di poesia tassiana (il canto XII della Liberata)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 169, 1992, p. 515: «Il nome potrebbe essere stato suggerito da Danese Cataneo: una Clarinda era prevista nel seguito dell’*Amor di Marfisa*».

²⁸ Va aggiunto qui un dato che può avere una certa rilevanza. La vergine della leggenda, così come raccontata ad esempio da Iacopo da Varagine, non ha nome. In un cantare toscano conservato in un codice databile alla seconda metà del XVI secolo e riportato da Paolo Toschi, la vergine si chiamerebbe Alessandrina (PAOLO TOSCHI, *La leggenda di san Giorgio nei canti popolari italiani*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1964, pp. 42, 61-70). Alla Lombardia sembrerebbe risalire invece una *variatio* della leggenda che riporterebbe il nome Cleodolinda. Cleodolinda, nome evidentemente germanico, può portare a pensare che tale leggenda si sia sviluppata verosimilmente in quell’area, ma quanto all’autore e all’opera che ne parli, per ora non mi è stato possibile, nonostante varie e variegate ricerche, venirne a capo. Opere tarde rispetto al Tasso la pongono apertamente a fianco del santo, quale principessa (cfr. THOMAS SALMON, *Storia moderna, ovvero lo stato presente di tutti i popoli del mondo*, vol. VIII, Venezia 1738, p. 171. THOMAS SMITH, *The wonders of nature and art*, vol. III, London 1803, p. 44; ANNA JAMESON, *Sacred and Legendary Art*, vol. II, Ticknor and Fields, Boston 1868, pp. 5, 13-14). È interessante notare che le cronache parlino comunque di una Clodolinda, regina dei Longobardi e strenua oppositrice dell’arianesimo. Tra le cronache a disposizione oggi, si può trovare menzione di Clodolinda ad esempio in *Germania Topo-Chrono-Stemmato-Graphica Sacra et Profana*, pubblicato a Vienna nel 1655 dal vescovo Gabriele Bucelini. Nella *Raccolta di dissertazioni di storia ecclesiastica in italiano* di Francesco Antonio Zaccaria, successore del Muratori come bibliotecario a Modena, si dice che Nicezio Arcivescovo di Treveri scriva «una lunga lettera a Clodolinda Regina dei Longobardi» contro gli ariani (FRANCESCO ANTONIO ZACCARIA, *Raccolta di dissertazioni di storia ecclesiastica in italiano*, tomo XIV, stamperia Salomini, Roma 1795, p. 165). Facendo un percorso a ritroso, si arriva a identificare questa Clodolinda con la cattolica Chlotsuinda di cui parla Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum* (III, 27), che godette di grande fortuna anche nell’Italia cinquecentesca e nella Ferrara ariostesca, ad esempio (si veda l’introduzione di Bruno Luiselli a PAOLO DIACONO, *Storia dei Longobardi*, con testo a fronte, traduzione e note a cura di Antonio Zanella, BUR, Milano 2000, pp. 107 sgg). Si tratta di suggestioni, ma annotare questa strana concatenazione di ‘coincidenze’ non è frutto di un capriccio: è piuttosto la volontà di far affiorare l’intricatissima combinazione che un nome può rappresentare in una storia. Chissà se il Tasso si sia mai imbattuto, in una delle sue tante letture, nella combattiva, cattolica Chlotsuinda. E chissà se almeno in parte non sia a lei, così rocambolescamente legata alla vergine di san Giorgio, che il Tasso ha pensato per tracciare il profilo di Clorinda.

²⁹ A proposito della ‘mostruosità’ di Clorinda, da intendere appunto tra stupore e mostruosità vera, cioè difformità rispetto alla norma, è da mettere in rilievo quanto emerge nel secondo capitolo in particolare di *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l’Antiquité classique* di MARIE DELCOURT (cit.). La studiosa passa in rassegna l’antichità greca e romana alla luce delle nascite ‘mostruose’ o ‘miracolose’ registrate nella letteratura, dalle tragedie agli annali, e mette bene in evidenza l’importanza centrale del termine ‘esporre’ legato al neonato, e la grande diffusione di questo motivo in tutta l’antichità classica. ‘Esporre’ non è affatto un termine neutro, ma fa riferimento all’offrire il bambino ‘mostruoso’ alla volontà degli dèi; il bambino viene poi lasciato morire di fame, o gettato in mare, o annegato. La regina d’Etiopia «espon fuori / [...] candida figlia» (XII 24, 1-2), nel senso che la partorisce, ovviamente, ma ricordiamo che è a motivo della difformità di Clorinda che sorge la necessità dell’abbandono, dell’esposizione. Clorinda, essendo ‘mostruosa’, non può restare nella torre, né a corte, né, tantomeno, tornare indietro.

³⁰ È «viridis, helvus, pallidus» nel *Lexicon Homericum* di H. EBELING, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1987, Vol. II; Nel *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, di PIERRE CHANTRAINE, Éditions Klincksieck, Paris 1968 viene definito quale «un vert ou [...] un jaune clair» che qualifica «le miel [...], ceux qui sont

foglie') dell'*Odissea* (*Od.*, 16, 43); e verde è χλωροτέρα δὲ ποίας ἔμμι ('sono più verde dell'erba'), il viso di Saffo che scolora per la passione (*Sapph.*, 31, 14). verde pallore è già descritto da Ippocrate dal punto di vista medico, e giungerà a definire la clorosi, male virginale per eccellenza delle giovani donne *fin de siècle*. Jean Starobinski nel bell'articolo sulla clorosi delinea la storia di tale malattia da Ippocrate a oggi, soffermandosi sui trattati medici del XV secolo, che sempre legano il pallore della clorosi alla verginità e a una passione che non può attuarsi.³¹ Quest'idea giunge fino al XIX secolo, in cui anche il naturalista francese Alphonse Toussenel ribadisce, riferendosi al mondo vegetale, lo stesso legame tra pallore verde e soffocamento della passione:

Oh oui! Les fleurs confessent la loi universelle d'amour, comme le potassium et l'acide sulfurique, la loi du désir et du bonheur gravée en cœur de tous les êtres par le burin de Dieu. Le luxe et l'éclat de la fleur affirment que le bonheur est au bout de la passion satisfaite; son affaissement et ses pâles couleurs, que la souffrance est au bout de la passion comprimée [...].³²

Nella discussione sull'origine del nome di Clorinda si era già impegnato Braghieri, che sosteneva una possibile derivazione del nome dal mondo vegetale. «Verde come Diana Nemorensis o la fiorente Demeter-Chor-Clorinda» [*sic (Kore legendum?)*],³³ sostiene Braghieri, e Perelli lo glossa dicendo che: «In questo caso bisognerebbe ricordare *Ov. Fast.*, V 195-196: *Chloris eram quae Flora vocor, corrupta latino / nominis est nostri littera Graeca sono*, [...]».³⁴ Ma Perelli opta per «*chlorós*, 'pallido'», ritenendo questa essere «l'ipotesi più lineare».³⁵ Parlare di "linearità" in poesia, però, è sempre problematico, tanto più quando ci si confronta con autori della statura del Tasso. La lettura che Braghieri fa di Clorinda quale figura sacrificale e divina a un tempo è convincente, e l'idea che il nome stesso possa avere relazione con la vegetazione e la fertilità è persuasiva, soprattutto esaminando l'ultima 'verde' apparizione di lei.³⁶

Esiste una possibilità di mediazione tra le due teorie, proposta che potrebbe forse allinearsi alla conclusione di Quint sulla multiformità e complessità del personaggio di Clorinda. Braghieri non si sofferma approfonditamente sulle ragioni della sua interpretazione, ma pare piuttosto sottintenderle, e a conferma di questa intuizione cita semplicemente il canto XII, 29, 1-2: «Io piangendo ti presi, e

malades, [...], ou ont peur [...], et par hypallage la peur elle-même [...]; par référence à la vigueur d'une végétation jeune, peut qualifier tout ce qui est frais et récent [...]. Selon E. Irwin, *Colour Terms in Greek Poetry*, 1974, 31-78, le sens homérique et original serait "liquide, humide", d'où "vivant, jeune, frais", puis "vert", et enfin "jaunâtre, pale, la notion de couleur n'étant que secondaire". Sulla freschezza del verde insiste anche ROBERT BEEKES, nell'*Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden-Boston 2010, vol. II, p. 1638. Si rilevi qui l'interesse della citazione di Irwin in merito all'umidità e alla liquidità impliciti nel termine, e relativi quindi al mondo vegetale.

³¹ JEAN STAROBINSKI, *Sur la chlorose*, in «Romantisme», 11, 31, 1981, pp. 113-130.

³² ALPHONSE TOUSSENEL, *L'Esprit des bêtes. Vénérerie française et zoologie passionnelle*, Librairie Sociétaire, Paris 1847, p. 66.

³³ PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, p. 133.

³⁴ ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, p. 64.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Infra*, I.7.

in breve cesta / fuor ti portai, tra fiori e frondi ascosa».³⁷ In effetti, dal momento in cui Arsete mette Clorinda nella cesta nascosta tra foglie e fiori in poi, il destino di lei è contraddistinto da un viaggio necessario verso la vegetazione e la foresta.

La «foresta» è infatti la prima tappa della fuga di Arsete con la bambina (XII 29, 5), ed è qui che, «su l'erba», Clorinda incontrerà l'animale che diventerà la sua insegna, la tigre (XII 30-31; II 38, 5-7). Se un sostanziale silenzio sul passato di Clorinda cala dopo la descrizione di Arsete del primo anno e mezzo d'età circa, nel canto II si ha una descrizione sommaria della prima giovinezza della guerriera, che «fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi» (II 39, 5). Tale annotazione giunge al lettore ancora ignaro della regina *abdita* che l'ha concepita nel «chiuso loco» della torre (XII 22, 5). Quella perciò che potrebbe sembrare una menzione del *topos* della femmina guerriera, esposta agli elementi, come Camilla, sottende invece qualcosa di più profondo.

La tigre che ha nutrito Clorinda, dopo averle dato il latte, «si rinselva» (XII 31, 8) e scompare. Anche Clorinda, una volta cresciuta, si «rinselva», segnando così la profonda alienità della sua figura: «seguì le guerre, e 'n esse e fra le selve / fèra a gli uomini parve, uomo a le belve» (II 40, 7-8). Fuori dal «chiuso loco», Clorinda deve necessariamente diventare altro-da-sé. Questo nuovo essere che Clorinda deliberatamente sceglie di plasmare,³⁸ creatura silvana, nemica dei «lochi chiusi», ci riporta curiosamente al suo santo protettore, il «celesti guerrier» Giorgio.

San Giorgio viene celebrato il 23 aprile (o il 24, nell'Italia settentrionale).³⁹ È considerato in qualche modo un portatore della primavera. Roberto Roda scrive al riguardo:

È [...] il martirilogio geronimiano che ci permette di intuire a quale livello fosse giunta, nel V secolo, l'osmosi fra culto georgiano e culture folkloriche suggerendoci l'innesto di tale culto nelle tradizioni del calendario soprattutto agricolo, all'inizio del ciclo primaverile. [...]. Il martirilogio geronimiano, infatti, porta menzione di Giorgio ai 15, 23, 24, 25 aprile e al 7 maggio. [...]. È il tempo dei riti di fecondità, d'amore e conseguentemente di morte. Al 15 d'aprile Roma antica celebrava le *Fordicidia* in onore di Tellure, la Terra, con il sacrificio di una vacca gravida cioè di due vite in un unico atto rituale. Il 21 aprile avevano luogo i *Parilia* per la nascita degli animali. Allo stesso giorno la tradizione fissava la nascita della città con un rito cruento di fondazione al quale sono compartecipi evidenti elementi cerimoniali di religione coltivatrice [...]. Il 25 aprile era dedicato ai *Robigalia*, le feste in onore di Robigo, la divinità invocata per proteggere le messi dalla ruggine. Fra

³⁷ PAOLO BRAGHERI, *Op. cit.*, p. 133.

³⁸ Sulla scelta deliberata di Clorinda dell'assunzione di una precisa identità guerriera, cfr. FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit., in particolare pp. 57-59: «Clorinda medesima si fabbrica, nella sua educazione amazzonica, nella sua corazza, la scorza che la contiene, una forma assunta. [...] La tipologia a cui il Tasso poteva ricorrere per la figura della *virgo militans* era quella stabilita da un'ampia e antica tradizione, nel cui filone figuravano esempi così diversificati come una Camilla virgiliana o una Marfisa ariostea. In questi tipi il programma preveduto è diverso da quello clorindiano. [...] La storia esterna di Clorinda è preistoria, germinazione embrionale dell'interno: ancor giovanissima, il poeta la designa in una scelta verso l'eroico in cui grava più decisione che vocazione: "armò d'orgoglio il volto e si compiacque – rigido farlo" [...]. Così i particolari di sviluppo divergono dal modello amazzonico, le sue membra si foggiano volutamente ("in palestra – indurò i membri"); una testarda costrizione, non un nativo regalo di Pallade, la rende gagliarda ("allenògli al corso"). Il testo mette in rilievo che il risultato ha inevitabilmente il segno dell'innaturale e del contraddittorio: "fèra agli uomini parve, uomo alle belve"».

³⁹ Vd. *Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Città Nuova Editrice, Roma 1965, p. 521.

il 28 aprile e il 3 maggio venivano celebrati i *Floralia* mentre il 9 maggio iniziavano i *Lemuria* consacrati agli spiriti dei morti. I Celti, invece, celebravano al 1° maggio l'inizio del semestre estivo con la festa di Beltaine [...] dedicata al culto della natura e dei defunti. La Chiesa assumerà ed eleverà allo stato di celebrazione cristiana, in tempi e modi differenti, molti rituali agricoli [...].⁴⁰

Il rimando al mondo antico non deve stupire. Il pensiero folklorico vive sulla lunga durata. Paolo Toschi, infatti, in uno dei testi fondamentali sulla figura di san Giorgio, afferma:

Di speciale interesse sono quelle forme di culto che rivelano un sottofondo di riti e di concezioni pagane. E cioè: la festa che la Chiesa dedica il 23 aprile a S. Giorgio è venuta a sostituire, in molte località, una precedente festa primaverile di propiziazione agreste, in tutto simile a quella del Calendimaggio. In rapporto a questo carattere di festa d'inizio di un ciclo stagionale, con riti propiziatori per la fertilità del suolo, sono da mettere in rilievo quelle forme coreutiche che si legano attualmente alle processioni e ad altre forme ufficiali delle cerimonie religiose, ma che presentano le figure tipiche della danza con la spada. [...].
Le poche "orazioni" e "preghiere-scongiuro" nelle quali viene invocato S. Giorgio, sono in rapporto con i riti primaverili a fondo pagano [...].⁴¹

Che il santo venga associato alla fecondità lo dimostra, come riportato ancora da Roda, un detto che tutt'oggi si rivolge scherzosamente ad amici o conoscenti di sesso maschile il giorno del santo patrono a Ferrara: "I' ét stà a san'Zorz... a kambi'ar al kanarin?", «cioè a rinnovare la propria potenza sessuale, laddove la vecchia usanza di acquistare durante la fiera [di san Giorgio] canarini o altri piccoli uccelli». ⁴² Questo rapporto tra il santo e la fecondità emerge ad esempio in uno dei racconti di Carlo Emilio Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi*, in cui san Giorgio, definito «trionfante luce di giovinezza», ⁴³ è immagine del risveglio della vegetazione e, parallelamente, della vita e della sensualità. ⁴⁴ Il motivo, radicato soprattutto a livello popolare, ricorre in tutta Europa, come dimostrano svariati proverbi russi ed estoni, ad esempio, in cui si parla del santo quale, letteralmente, portatore di primavera e detentore del potere generatore della vegetazione. ⁴⁵ Il fatto però che questo

⁴⁰ ROBERTO RODA, *S. Giorgio fra natura e cultura. Note di folklore europeo e padano*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1991, p. 126.

⁴¹ PAOLO TOSCHI, *Op. cit.*, pp. 2 e 5.

⁴² ROBERTO RODA, *Op.cit.*, pp. 132-133.

⁴³ CARLO EMILIO GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, in *Accoppiamenti giudiziosi, Romanzi e racconti II*, Garzanti, Milano 2007, p. 657.

⁴⁴ A tale proposito rimando al mio articolo *Di un eroe, di una principessa e di un cane. La leggenda di san Giorgio fra Gadda e Rilke*, in «Campi immaginabili», I-II, 2016, pp. 182-196.

⁴⁵ Si veda ad esempio l'articolo di MALL HIEMÄE, *Some Possible Origins of St George's Day Customs and Beliefs*, in «Folklore», 1, June 1996, pp. 9-25, che ben riassume il concetto: «There are, for example, such Russian proverbs as *George will bring spring* and *There is no spring without George* (Dal 1957, 879). At the same time, St. George's Day marks new opportunities for finding food. The Finns have a parallel to the South-East Estonian proverb *St. George comes with his fish basket* (Kuusi 1985, 120121). The East-Slavic saying about St. George bringing along grass is better known in the central regions where the climatic conditions are similar. The Estonian proverb *With his key Georg makes the grass grow* seems to have a parallel in the fragmentarily survived runic song *In George's pocket are the keys to Heaven, in George's bosom are the keys to Hell*. St. George also brings along spring and new alimentation according to the Lithuanian tradition. He is addressed as the keeper of the keys of summer and asked to make the grass grow and to disperse the clouds (Skrodenis 1968, 264). Of course it may happen that cattle-breeding peoples start marking the appearance of new grass on one and the same date quite independently of one another, yet similar wordings refer to at least some contacts within the Eastern-Slavic - Balto-Finnic - Baltic cultural area, if not a common development. There are also a few reports of St. George's Day marking the emergence of green plants in the German-speaking area. Notably, in the South-Germanic part

si ripresenti nella Ferrara contemporanea, come appunto fatto notare da Roda nei giochi di parole in voga ancora oggi, può essere rilevante ai fini della nostra trattazione.

Il legame tra il santo e la vegetazione, del resto, è già avvertito nel nome del santo stesso. Nella *Legenda aurea*, Iacopo da Varagine ne spiega in questi termini il significato: *Georgius dicitur a geos quod est terra et orge quod est colere, quasi colens terram, id est carnem suam*.⁴⁶ La ricostruzione dell'origine del nome è per Iacopo da Varagine una pratica fondamentale: «L'origine du nom était pour lui le sens caché de l'Être profond du saint dont il parlait [...]».⁴⁷ E Iacopo parla infatti del 'Giorgio coltivatore di terra', e quindi coltivatore di se stesso. È ancora Iacopo da Varagine a metterlo in relazione col colore verde: *beatus Georgius fuit altus despiciendo inferiora et ideo habuit uirorem puritatis*.⁴⁸

La 'verde purità' del santo si riveste man mano di significati sempre più pregni, e non può mancare, in questa rassegna, una figura del folklore che alla luce di quanto detto fino a qui sembra davvero significativa, il Verde Giorgio:

Amongst the Slavs of Carinthia, on St. George's Day (the twentythird of April), the young people deck with flowers and garlands a tree which has been felled on the eve of the festival. The tree is then carried in procession, accompanied with music and joyful acclamations, the chief figure in the procession being the Green George, a young fellow clad from head to foot in green birch branches. At the close of the ceremonies the Green George, that is an effigy of him, is thrown into the water. It is the aim of the lad who acts Green George to step out of his leafy envelope and substitute the effigy so adroitly that no one shall perceive the change. In many places, however, the lad himself who plays the part of Green George is ducked in a river or pond, with the express intention of thus ensuring rain to make the fields and meadows green in summer. In some places the cattle are crowned and driven from their stalls to the accompaniment of a song:

"Green George web ring,
Green George we accompany,
May he feed our herds well,
If not, to the water with him."

Here we see that the same powers of making rain and fostering the cattle, which are ascribed to the tree-spirit regarded as incorporate in the tree, are also attributed to the tree-spirit represented by the living man.

[...].

Among the gypsies of Transylvania and Roumania the festival of Green George is the chief celebration of spring. [...] The chief figure of the festival is Green George, a lad who is concealed from top to toe in green leaves and blossoms.

[...].

of the Alps grass is reported to have been "called forth" with noise, while the absence of greenery before St. George's Day is considered a good omen (Handwörterbuch III 1930/31, 649-650)», p. 11. Si metta a confronto con GARY R. VARNER, *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature: The Re-Emergence of the Spirit of Nature from Ancient Times into Modern Society*, Algora Publishing, New York 2006, p. 125: «What George is, is fertility. [...] This is nowhere more evident than in France, where statues of St. George were carried through the cherry orchards of Anjou to ensure a good crop».

⁴⁶ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana coordinata da Francesco Stella, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Milano, Biblioteca Ambrosiana 2007, vol. 1, p. 440.

⁴⁷ JACQUES LE GOFF, *À la recherche du temps sacré*, Perrin, Paris 2014, p. 27.

⁴⁸ IACOPO DA VARAZZE, *Op. cit.*, p. 440.

Thus in some parts of Russia on St. George's Day (the twenty-third of April) a youth is dressed out, like out Jack-in-the-Green, with leaves and flowers. The Slovenes call him the Green George.⁴⁹

Come si evince chiaramente dalle parole di Frazer, quella del Verde Giorgio è una figura che attraversa buona parte d'Europa. E come è stato messo in luce da Lia Giancristofaro, è presente dal Quattrocento anche nell'Italia centrale e lungo la costa adriatica.⁵⁰

Il peregrinare del «celeste guerrier» non si arresta, tuttavia, in Europa. Come notato da Rita Caprini, William Dalrymple, un autore inglese dei nostri giorni, registra nei suoi diari di viaggio, *From the Holy Mountain*, la presenza di san Giorgio in diversi punti del Medioriente.⁵¹ E in effetti, quella di El-Khidr, o El-Khadr, «il sempreverde», è una figura di indubbio fascino: si tratta di un «mystical warrior, and guide of Moses, and said to be the discoverer of the fountain of youth. His Arabic name derives from a root denoting fertility. Intriguingly, there are legends of him being dismembered and reborn».⁵² Khidr, o Al Khidr, «the Verdant One»⁵³, è una figura che si sovrappone a san Giorgio, e che condivide la sua caratteristica 'verdeggianti', non tanto nella direzione della purezza quanto, casomai, della fecondità e del germogliare della vita, nella forma di nuovi nati o di campi fertili.

La figura del santo ebbe una grande fortuna a Ferrara tra il XII-XIII e il XV secolo.⁵⁴ San Giorgio era patrono di Ferrara, e «gli Estensi dovevano essere colpiti dagli aspetti fantastici connessi all'iconografia del santo»,⁵⁵ come ben dimostra l'importante collezione estense di immagini del santo pervenuta in ultimo a Francesco Ferdinando d'Asburgo-Este. A Palazzo Schifanoia c'era perfino la «chamara di S. Zorzo», probabilmente affrescata con l'immagine del santo, «indizio che, postulando una concatenazione tematica nella decorazione delle sale, conforterebbe la nostra opinione circa il contesto referenziale nel quale l'immagine del santo si inserisce presso la corte estense, quello cioè della cultura cortese e cavalleresca».⁵⁶ Il santo era una figura familiare per gli abitanti di Ferrara, come dimostrano le celebrazioni che si tenevano nel giorno a lui dedicato, ricorda ancora Enrica Domenicali, citando le cronache dell'epoca: «faceno la festa de Sancto Georgio, come l'amazète il

⁴⁹ JAMES GEORGE FRAZER, *The Golden Bough*, [1890], MacMillan & co., London 1959, pp. 126, 128.

⁵⁰ Per vedere in che modo tale figura sia penetrata nell'Italia centrale dal Quattrocento in poi, si veda LIA GIANCRISTOFARO, *Il Verde Giorgio e la Madonna Odigitria: dinamiche di due culti nelle comunità slavo-albanesi d'Abruzzo e Molise*, in *Adriatico/Jadran. Rivista di cultura tra le due sponde*. Atti del I° Congresso Internazionale della Cultura Adriatica, Pescara, 6-9 ottobre / Split, 20-21 ottobre 2004, a cura di Marilena Giammarco e Antonio Sorella, Pescara 2005, pp. 51-66.

⁵¹ RITA CAPRINI, *San Giorgio e altri uccisori di draghi tra Genova, il Mediterraneo e il mondo germanico*, in *Arte e letteratura fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di Gianluca Ameri, Genova University Press 2017, pp. 62-79.

⁵² MICHAEL COLLINS, *St George and the Dragons. The Making of English Identity*, Fonthill, 2018, p. 220.

⁵³ GERALD MACLEAN, *Re-Orienting the Renaissance: Cultural Exchanges with the East*, Palgrave Macmillan, New York 2005, pp. 53-54.

⁵⁴ Cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, cit., pp. 512-531.

⁵⁵ ENRICA DOMENICALI, *S. Giorgio e gli Estensi. Il santo e l'unicorno contro il drago*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, cit., p. 117.

⁵⁶ Ibidem.

dragone, et era in Piazza fato a modo uno bosco con rovere spesse».⁵⁷ Questa descrizione risale al matrimonio tra Leonello d'Este e Maria d'Aragona, tenutosi appunto il 24 aprile del 1444. Domenicali sottolinea inoltre il rapporto ancora più stretto e complesso che si crea tra l'immagine del santo e Borso d'Este, proponendo poi un'interessante lettura delle famose ante d'organo di Cosmè Tura, realizzate per il Duomo di Ferrara, in cui la figura di Borso si sovrapporrebbe a quella di Giorgio.⁵⁸

La grande attenzione che il santo sauroctono ha goduto a Ferrara, inoltre, è stata anche interpretata, per citare Le Goff, come emblema de «l'addomesticamento del *genius loci*».⁵⁹ Enrica Domenicali spiega molto bene il contesto storico estense, e il legame che si fa via via più stretto tra il santo uccisore del drago e il Borso d'Este «risanatore delle terre palustri».⁶⁰ Già Elliot Smith, nell'ormai classico *The Evolution of the Dragon*, aveva messo in rilievo come appunto la figura del drago fosse anche personificazione dell'acqua, e fosse pertanto incarnazione di bene e di male nell'antichità. Secondo l'interpretazione della Domenicali, perciò, san Giorgio, *avatar* di Borso d'Este, sta al drago come Borso sta alla palude.

Ecco la *couche* culturale in cui Tasso si trovò a comporre la *Gerusalemme*. E la lunga durata di tali fenomeni non si può sottovalutare, tanto più che «la religiosità già prevalentemente magica di Nicolò III e di Borso si tramuta, da Ercole I ad Alfonso II, in forte preoccupazione di sacralizzare il potere», sicché il santo si fa «quasi mero richiamo ancestrale-folklorico».⁶¹ Se Samaritani attribuisce forse scarsa importanza e profondità ai «richiami ancestrali-folklorici», tali richiami possono in realtà essere esplosivi, soprattutto nel contesto poetico, e in un contesto peculiarissimo come quello tassiano.

È possibile che la scelta del santo sia stata determinata, oltre che dallo spirito del luogo, dalla fedeltà allo *Zeitgeist* delle crociate:

⁵⁷ Enrica Domenicali cita questa fonte a pag. 119. La fonte è il *Diario ferrarese dall'anno 1409 sino al 1502* (a cura di Giuseppe Pardi, nella *Raccolta degli storici italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da L. A. Muratori, nuova edizione riveduta ampliata e corretta con la direzione di Giosuè Carducci, Vittorio Fiorini e Pietro Fedele, tomo XXIV, parte VII, Nicola Zanichelli, Bologna 1928, p. 27). Può forse venire dalla lettura del diario la curiosa menzione di Carducci al «Leönello/ verde vestito» di *Alla città di Ferrara* vv. 31-32, in *Rime e ritmi* (si noti peraltro che qui il poeta menziona anche, al v. 124, san Giorgio e, al 149, Clorinda). Del resto, però, va detto che erano noti i vezzi di Leonello d'Este, in particolare a proposito dell'abbigliamento. «Alla corte estense l'astrologia aveva un ruolo importante: di Lionello d'Este si racconta ad esempio che per ogni giorno della settimana indossasse, come gli antichi magi sabi, un abito del corrispondente colore planetario», ABY WARBURG, *Op. cit.*, p. 543; lo stesso Warburg, in questo saggio, sottolinea a più riprese «l'idea di lunga durata del paganesimo attraverso il Medioevo» (p. 520).

⁵⁸ ENRICA DOMENICALI, *Op. cit.*, pp. 119-121.

⁵⁹ JACQUES LE GOFF, *Cultura ecclesiastica e cultura folklorica nel Medioevo: san Marcello di Parigi e il drago*, (1970) in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, a cura di Mariolina Romano, Einaudi, Torino 1977, p. 232.

⁶⁰ ENRICA DOMENICALI, *Op. cit.*, p. 121.

⁶¹ ANTONIO SAMARITANI, *Il culto di S. Giorgio a Ferrara*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, cit., p. 91

Con le invasioni mussulmane e le successive interruzioni del flusso dei pellegrini verso Oriente, il culto del santo sembra declinare per riprendere invece con rinnovato vigore al momento delle crociate, di cui diviene emblema ed allegorica ricapitolazione. In particolare, la lotta col drago è vista ormai come esemplificazione di un più generale conflitto che vede il mondo cristiano scontrarsi con gli infedeli. Questa sarà la veste sotto cui Giorgio assumerà definitiva consacrazione nella letteratura e nell'iconografia: [...].

Divenendo emblema dei cavalieri crociati Giorgio, che ne assume la divisa (la croce rossa in campo bianco) guida e protegge le spedizioni alla riconquista della Terra Santa: [...].⁶²

San Giorgio era l'emblema delle crociate, lo spirito che le rappresentava, e questo il Tasso, studioso della storia medievale, lo sapeva. Sapeva indubbiamente della centralità del santo presso gli Este, e del legame fortissimo tra il santo e il mondo della vegetazione. E chissà se, in una delle infinite peregrinazioni su e giù per l'Appennino, non sia incappato nella festa del Verde Giorgio, già celebrata da almeno un secolo nell'Italia centrale e in particolare nella zona adriatica sulla scorta degli influssi di popolazioni balcaniche?

«Clorinda is a mass of overlapping and contradictory identities: a woman warrior, a white Ethiopian, a person of Christian birth and Muslim nurture».⁶³ Alla lista di Quint possiamo aggiungere “tra vergine bianca e verde Giorgio”. La nascita nella torre dalla nera madre che assume, come identità più intima, il biancore, e l'incarnato ‘ereditato’ dalla vergine salvata dal santo sono il suo natale, la sua «alfa culmine»;⁶⁴ l'elemento esterno, *selvaticus*, simboleggiato dall'uscire dalla torre nella cesta di fiori e fronde e dal venire allattata dalla tigre, è la scelta necessaria, forzata, cui Clorinda è sottoposta, e che nella giovinezza, per così dire, ‘sceglie di scegliere’. Del resto, a conferma della complessità del personaggio e del faticosissimo percorso a cui è *in primis* sottoposta, e al quale poi si sottopone, Clorinda diventa ‘silvana’ proprio a cagione del muro e della torre: è la ‘verGINE bianca’ ad averle impresso il proprio colore sul viso, facendo di lei un «novo mostro» (XII 24, 4). E i mostri, si sa, vivono nascosti, celati, nella «foresta» (XII 29, 5).

Non molto successivo alla stesura della *Gerusalemme liberata* è *A Treatise of the Laws of the Forests, Shewing not only the Laws now in Force but also The Origins and Beginnings of Forests, and of what Forests are, and how they differ from Chases Parks, and Warrens; with all such things as are Incidents to either* [Trattato sulle Leggi delle Foreste, che Illustra non solo le Leggi in Vigore oggi, ma anche l'Origine e gli Inizi delle Foreste; che cosa sono le Foreste, e in che cosa esse siano diverse dalle Riserve di caccia, dai Parchi e dalle Bandite; e come tutte queste cose siano Collegate], scritto nel 1592 da John Manwood, in Inghilterra. Come Robert Pogue Harrison mette in luce, per Manwood «una foresta era essenzialmente un rifugio dal mondo umano»⁶⁵, una sorta di luogo

⁶² LOREDANA OLIVATO, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, cit., p.72.

⁶³ DAVID QUINT, *Op. cit.*, p. 244.

⁶⁴ ENRICA SALVANESCHI, “*Gerusalemme Liberata*”, cit., p. 28.

⁶⁵ ROBERT POGUE HARRISON, *Foreste. L'ombra della civiltà*, traduzione a cura di Giovanna Bettini, Garzanti, Milano 1992, pp. 140-141

dell'esilio per chi ne avesse bisogno. E in effetti, l'inselvaresi di Clorinda è proprio questo: un esilio dapprima dal proprio padre, e poi dal proprio regno, al quale Clorinda, a differenza di Cariclea, la protagonista delle *Etiopiche* con cui condivide il problematico, bianco incarnato, non può tornare.⁶⁶ Non più erede, e mai regina, la vergine Clorinda percorre un'altra strada, ben più complessa e misteriosa di quella di Cariclea: il percorso del mito.

1.4 Clorinda e la tigre

Arsete, ormai a tutti gli effetti tutore della bambina, intraprende il proprio percorso di «sconosciuto» (XII 29, 5). Abbandona la torre e la città, e con la piccola Clorinda, appunto, «per foresta/ camminando di piante orride ombrosa» (XII 29, 5-6), incontra il primo immenso potenziale ostacolo, la tigre: «vidi una tigre, che minaccie ed ire/ avea negli occhi, incontr'a me venire» (XII 29, 7-8). Da questi versi comincia un raffinatissimo gioco che il poeta conduce e fa vertere tutto intorno allo sguardo, forse in virtù del fatto che ci troviamo dinanzi a vere e proprie *mirabilia*.

Arsete vede la tigre, e la tigre vede Arsete; negli occhi dell'animale, «minaccie ed ire» (XII 29, 7). La tigre non ha paura dell'uomo. Nel proprio ambiente naturale, nella foresta spaventosa, la tigre è regina, ed espressione massima di ferinità e alienità rispetto al mondo cittadino. Arsete è colui che se ne va «sconosciuto» (XII 29, 5) e non sospetto (XII 29, 4): cioè, si allontana dalla torre senza essere riconosciuto da nessuno, e senza che alcuno se ne accorga. Questo suo *status* resta tale anche nella foresta, che teme e nella quale non si riconosce. Arsete, figura complessa e contraddittoria, è pagano tra cristiani (XII 21, 5), eunuco (XII 18, 7), «avolto in femminil mestiero» (XII 21, 6) e, quale servitore della regina, posto tra un «gregge/ d'ancelle» (XII 21, 5-6). Arsete è insomma un *unicum* nella torre, e tale singolarità riconduce in qualche modo a Clorinda, che è altrettanto unica.

Lo scopo di Arsete è fortemente legato al nutrimento di Clorinda; quando viene presentato nel poema, di lui si dice: «È quivi Arsete eunuco, il qual fanciulla/ la nudrì da le fasce e da la culla» (XII 18, 7-8); Arsete racconta: «Piangendo a me [la regina] ti porse, e mi commise/ ch'io lontana a nutrir ti conducessi» (XII 26, 1-2); «e preso in picciol borgo alfin soggiorno/ celatamente ivi nutrir ti fei» (XII 32, 3-4); «nudrita/ pagana fosti» (XII 38, 1-2). La crescita e l'alimentazione si fondono in un binomio nella normalità tanto scontato quanto screziato e particolarissimo per Clorinda. Ricordando che il latte bianco della nera madre le è stato negato (XII 27, 5-6), ecco che il nutrimento viene

⁶⁶ Riguardo all'impossibilità di ritorno di Clorinda al proprio regno, si rimanda a ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, pp. 73-75; concordo con l'autrice nell'affermare che il ritorno è per Clorinda chiuso al principio, non avendo con sé alcun segno di riconoscimento che possa far sì che, come Cariclea, i genitori la riaccolgano a casa. Mi sento di dover essere meno dogmatica a proposito di quel che accade infine alla regina. Perelli sostiene la necessità della morte della regina etiopica. Tasso in realtà si tace, e il venir meno della regina è volutamente lasciato sospeso tra svenimento e morte. Come Clorinda, la regina è sospesa tra i due mondi (si vedano i capp. 6 e 7 di questo lavoro). Il fatto che, secondo Perelli, Clorinda, come Pentesilea, sia «eroina destinata alla morte» (cit., p. 75) non esclude, ma anzi evidenzia, la dimensione infera della guerriera, e della madre prima di lei.

commissionato all'eunuco. Se il verso ottavo della strofa 18, («la nudrì da le fasce e da la culla») significa indubbiamente, come mette in rilievo Chiappelli, che l'eunuco la allevò,⁶⁷ va comunque considerata la gravidanza della scelta di questo termine, tanto più alla luce della problematica identità di Clorinda. Inoltre, è indubbiamente Arsete ad aver cresciuto Clorinda come pagana e ad averle negato, contrariamente alla richiesta della regina, il battesimo cristiano. Quindi è sua, in un certo senso, la fede che Clorinda lega al «latte [...] / che sugger mi fèsti» (XII 41, 2-4): quasi un nutrimento secondo, un latte spirituale. Ma anche il latte, elemento di vita, di crescita e naturalità, simbolo della purezza di un legame materno, di un nutrimento sano (si veda il *lac sine dolo* della seconda epistola di Pietro)⁶⁸, può assumere una piega più cupa, e farsi quasi elemento mortifero, di sangue. Si riporta qui, a riprova di questo, un brano di *Ateismo*, di Silvio Endrighi:

Il neonato e la puerpera stavano ancora all'ospedale; e per M era uno spettacolo radioso e spaventoso quando, durante le sue visite, le capitava di assistere al rito dell'allattamento. Era certo un emblema della vita, il simbolo istintivo del legame tra figlio e madre; la viva mostra della necessità. Dicono che il bambino della zebra impari a riconoscere a memoria il mantello rigato della madre, stando a contatto soltanto con lei nel suo primo periodo di vita; e che questo sia il modo di salvezza, l'unico possibile, quando cresciuto dovrà seguire il branco, in fuga dall'assalto dei leoni. In modo simile M concepiva il legame carnale tra la madre umana e il piccolo essere che le martoriava il seno: quando vedeva il cucciolo agitare le braccia piccine, le mani ad artiglio minute, vanamente prensili nell'aria, e poi calmarsi nel momento in cui la bocca da uccello si applicava al capezzolo pronto e sofferente, quel ricostituirsi dell'antica unità carnale, quell'animalità fondamentale e pura, simbolica nel senso primitivo (perché simbiotica), le dava un brivido di pánico commosso. Era affascinata da quello spettacolo, e nello stesso tempo se ne sentiva separata e distante: sapeva che non l'avrebbe a sua volta vissuto, che il suo seno non si sarebbe offerto mai all'assalto vorace di un amoroso appiglio, e tuttavia non poteva non riconoscere con tremore la genuina potenza di quel legame, la sua realtà insondabile e atroce. Soavi tratti, e macabri, componevano il quadro: i lunghi peli neri del capezzolo, le ragadi brucianti e incisive, ma soprattutto l'afflusso inesorabile del liquido al seno inturgidito e doloroso, per cui il neonato è necessario alla puerpera quasi altrettanto che la madre al figlio – lei nutritiva, lui liberatore; un altro ed alto, assiduo magistero veniva poi dalla discorde reciprocità del siero di latte e del sangue mestruale: come se il grumo rosso-bruno, ferrigno, graveolente, si mutasse nel suo càstore bianco, colostro nutritivo e zuccherato, sì che l'alimento della vita denunciava la propria gemellare parentela con la deiezione della vita, virtualità inutilizzata e fracida.⁶⁹

L'allattamento, un «rito» che unisce madre e figlio in maniera «simbolica» perché «simbiotica», necessario tanto all'uno quanto all'altra, ha un elemento opposto e parente: il sangue mestruale. Il latte, potremmo glossare, è (anche) sangue, e l'atto nutritivo per eccellenza ha, quale «càstore», il segno della sterilità e della non-essenza. Come la M di Endrighi, la madre di Clorinda è privata di questa relazione. E Clorinda, lungi dal poter essere «liberatrice» della madre, diventa una 'senzattera' che dovrà scegliere altri orizzonti, altri legami.

⁶⁷ TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Fredi Chiappelli, cit., nt. 3, p. 489. Cfr. "Nudrire", *Vocabolario della Crusca*, (IV ed.): il primo rimando è a "Nutricare"; due citazioni dantesche chiariscono ulteriormente lo spettro ampio del significato della voce: «E quel di mezzo, ch'al petto si mira, / È 'l gran Chirone, il qual nudrì Achille» (*Inf.*, XII, vv. 70-71); «Mele, e locuste furon le vivande, / Che nudrìro 'l Batista nel deserto» (*Purg.* XXII, vv. 150-151). Se Chirone ha "nutrito" Achille, cioè lo ha allevato, il miele e le locuste furono gli elementi che a tutti gli effetti "nutrirono" il Battista.

⁶⁸ *Epistula Petri I*, 2, 2: *sicut modo geniti infantes rationale sine dolo lac concupiscite ut in eo crescatis in salutem*.

⁶⁹ SILVIO ENDRIGHI, *Ateismo*, Book Editore, Bologna 2000, pp.79-80.

La prosa di Endrighi fa riaffiorare, nella descrizione apparentemente quotidiana di una visita ad una puerpera, un motivo mitico. Il latte, generatore della via Lattea, portatore di immortalità se offerto da una dea, o ad essa estorto,⁷⁰ è più che nutrimento. Nella vicenda di Clorinda, il latte offerto dall'eunuco Arsete, il paganesimo, è sangue e morte. Non rinunciandovi (risponderà Clorinda alla preghiera di Arsete: «Quella fé seguirò che vera or parmi,/ che tu co 'l latte già della nutrice/ sugger mi fèsti e che vuol dubbia or farmi», XII 41, 2-4), Clorinda partirà per l'ultimo combattimento, andando incontro al proprio morire.

Se quello che si è visto fin qui era il 'nutrimento' offerto da Arsete, la narrazione presenta la prima nutrice che si offre a Clorinda:

Sovra un arbore i' salsi e te su l'erba
lasciai, tanta paura il cor mi prese.
Giunse l'orribil fera, e la superba
testa volgendo, in te lo sguardo intese.
Mansuefece e raddolcio l'acerba
vista con atto placido e cortese;
lenta poi s'avvicina e ti fa vezzi
con la lingua, e tu ridi e l'accarezzi;

ed ischerzando seco, al fero muso
la pargoletta man sicura stendi.
Ti porge ella le mamme e, come è l'uso
di nutrice, s'adatta, e tu le prendi.
Intanto io miro timido e confuso,
come uom faria novi prodigi orrendi.
Poi che sazia ti vede omai la belva
del suo latte, ella parte e si rinselva;
(XII 30-31)

Arsete, terrorizzato all'apparizione della tigre, pensa alla propria salvezza. In quanto proveniente dal «gregge/ d'ancelle» (XII 21, 5-6), non ci si aspettano da lui grandi manifestazioni di coraggio. Arsete è più pecora che lupo, come presto dimostrerà ancora raccontando dell'episodio del fiume, con la rassegnata espressione: «Ti lascio allor» (XII 35, 5). Sale su un albero per cercare riparo, e racconta questo suo gesto ad una Clorinda ormai adulta, senza vergognarsi di lasciato la bambina sull'erba senza difese. Non sa, in quell'arrampicata tremebonda, che su quell'albero si farà Zaccheo⁷¹ di una visione che altrimenti non avrebbe potuto verosimilmente verificarsi.⁷² Dall'albero è dato ad Arsete di assistere a un prodigio.

La tigre continua la propria marcia, e il suo sguardo si fissa su Clorinda. E a questo punto, «l'acerba/ vista», (XII 30, 5-6) cioè l'aspetto feroce, si addolcisce, e la tigre si avvicina alla bambina e la lecca, quasi l'avesse riconosciuta quale uno dei propri cuccioli. Clorinda ride e la accarezza a sua

⁷⁰ Come nel caso di Eracle e di Era. Vd. *infra*.

⁷¹ Cfr. il racconto nel vangelo di *Luca* 19, 1-5.

⁷² Arsete è, secondo Braghieri, «funzionario [...] di un evento prodigioso», PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, p. 134.

volta (XII 30, 8), e la risata, la carezza, stridono fortemente con la reazione, diremmo naturale, di Arsete. La piccola Clorinda, come riconosciuta dalla tigre, della tigre non ha paura. Il poeta compone il delicato disegno della «pargoletta man» che si stende «sicura» sul «fero muso» (XII 31, 1-2). La tigre «s'adatta» come una «nutrice», e offre il proprio latte alla bambina, che lo prende. La scena si chiude, così come si è aperta, nel tema della vista. Tra la tigre e la bambina si è creato un legame che non si avvale di parole, ma di gesti e di una muta comprensione. La tigre «vede» Clorinda sazia del latte, e si «rinselva» (XII 31, 7-8), che senz'altro si intende nel senso del «ritornare nella selva», ma che forse potrebbe anche significare un ritorno allo stato selvatico precedente.

Quella appena descritta è la prima scena in cui Clorinda è sottratta alla dimensione mostruosa e recupera una misura dolcissima d'infante. Il secondo rimando di Tasso all'allattamento da parte delle tigri – un *topos* che rientra nel gusto dell'epoca ma che qui, come spesso accade col Tasso, assume un significato più profondo – torna nelle parole di un'Armida sconfitta, che vede Rinaldo partire per farsi eroe. Tra le accuse della donna respinta: «[...] te l'onda insana/del mar produsse e 'l Caucaso gelato,/ e le mamme allatâr di tigre ircana» (XVI 57, 2-4). La profonda dolcezza della scena assume allora un altro significato. La «tigre ircana» che avrebbe allattato Rinaldo lo avrebbe condizionato con la sua ferocia. La tigre nutrice di Clorinda non sottrae la bimba al proprio destino di *outsider*, ma anzi lo rafforza.

Arsete segue la scena dal suo strategico punto di vista, «com'uomo faria novi prodigi orrendi» (XII 31, 6). Chiappelli glossa il verso all'espressione «prodigi orrendi»: «Raccapriccianti in quanto portano un fremito di divinità ignota».⁷³ Il rapporto di questa immagine al mondo del divino e dell'ignoto è compreso molto chiaramente da Braghieri: «Clorinda, che in grembo alla terra partecipa del potere della tigre trasmessole col latte, viene a condividere con la belva, come i gemelli capitolini con la lupa, la natura».⁷⁴ Romolo e Remo, esiti, come Clorinda, di una gravidanza in qualche modo divina, subiscono un *iter* inverso e parallelo a quello della bambina: prima affrontano le acque, poi vengono allattati dalla fiera.⁷⁵ Il legame tra Clorinda e i gemelli, peraltro, risulta cristallino alla luce di Virgilio, come ben dimostra la comparazione di Perelli tra *Aen.* VIII e le strofe 30 e 31 del XII della *Gerusalemme*;⁷⁶ tramite e snodo di tale legame è Camilla, che beve latte di una cavalla e che indossa la pelle di una tigre (Verg., *Aen.*, XI, vv. 570-572, 576-577).⁷⁷

⁷³ Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. p. 494.

⁷⁴ PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, p. 134.

⁷⁵ Cfr. Liv., I, 4; Ov., *Fasti*, III, 49-54.

⁷⁶ ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, p. 58.

⁷⁷ Si confronti LAURA BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme liberata»*, Longo Editore, Ravenna 1996, pp. 33 sgg. Se è indubbia una parentela tra Camilla e Clorinda che Benedetti evidenzia, mi sento però di prendere con molta più cautela il confronto con le altre “femmine guerriere”, tra le quali Bradamante e Marfisa, paragone utile, ma la cui utilità risiede forse nel segnare le distanze, più delle similitudini.

Che l'allattamento crei un vincolo complesso, come sostiene Endrighi in *Ateismo*, e che tale legame, soprattutto quando unisce creature appartenenti a due mondi, sia tanto più importante da un punto di vista mitografico e simbolico, si intravede nella storia dell'allattamento di Eracle da parte di Era. Nella versione del mito sulla nascita di Eracle proposta da Diodoro Siculo nella *Bibliotheca historica* (IV, 9, 6), il piccolo Eracle, abbandonato dalla madre per timore della vendetta della dea, viene dalla dea stessa, ignara dell'identità del piccolo, allattato. In *Catasterismi* XLIV di Erastotene si scopre che ai figli di Zeus erano vietati gli onori celesti (l'immortalità?) a meno che non fossero stati nutriti con il latte di Era, cosa che appunto accade a Eracle, portato di nascosto nel letto della dea da uno spavaldo Hermes. Essere allattato dalla dea fa, in queste peculiarissime trascrizioni – reinvenzioni – del mito, del mortale un dio. Essere allattata da una tigre fa di Clorinda una creatura a metà tra i due mondi – la torre e la foresta, l'uomo e la fiera. Si comprende meglio, in questa luce, l'affermazione su Clorinda: «seguì le guerre, e 'n esse e fra le selve/ fèra a gli uomini parve, uomo a le belve» (II 40, 7-8). Quasi prigioniera di due identità, Clorinda resta, come Arsete, ma in misura più profonda, un vero e proprio *unicum*. Né gli esseri umani né le fiere possono davvero esserle compagni, perché lei, essendo l'uno e l'altro, non è né l'uno né l'altro.

L'ultimo intarsio che Tasso dà al motivo del latte è la contrapposizione delle due figure, l'eunuco e la bambina. Arsete, dopo aver passato alcuni mesi nascosto con la bambina in un «picciol borgo» (XII 32, 3), ormai è «[...] giunto ove dechina/ l'etate omai cadente a la vecchiezza» (XII 33, 1-2), e decide perciò di fare ritorno in Egitto. A questa immagine che si appressa inesorabilmente alla vecchiaia è contrappunto la vitalissima e tenera evocazione di Clorinda, che ha sedici mesi: «Tu con la lingua di latte anco snodavi/ voci indistinte, e incerte orme segnavi» (XII 32, 7-8). Il latte, finalmente, giunge a caratterizzare la purezza infantile. Clorinda, anche se per poco, è una bambina al pari degli altri, un cucciolo pieno di latte e incerto sulle gambe.

Il peregrinare dei due non è ancora finito. Prima di arrivare in Egitto, Clorinda affronterà la seconda prova che ne determinerà in qualche modo la misura 'divina'.

1.5 Clorinda tra le acque

Arsete prosegue quindi il suo racconto. Sulla strada per l'Egitto, l'eunuco viene circondato da una banda di briganti, e si trova costretto a scegliere se affrontare gli uomini o buttarsi in un fiume con Clorinda:

Che debb'io far? te, dolce peso amato,
lasciar non voglio, e di campar desio.
Mi gitto a nuoto, ed una man ne viene
rompendo l'onda e te l'altra sostiene.

Rapidissimo è il corso, e in mezzo l'onda
 in se medesima si ripiega e gira;
 ma, giunto ove più volge e si profonda,
 in cerchio ella mi torce e giù mi tira.
 Ti lascio allor, ma t'alza e ti seconda
 l'acqua, e secondo a l'acqua il vento spira,
 e t'espon salva in su la molle arena;
 stanco, anelando, io poi vi giungo a pena.
 (XII 34, 5–35, 8)

Clorinda qui affronta le acque, proseguendo il proprio sentiero di «fanciullo divino», cioè, secondo Jesi: «Il fanciullo primordiale, il divino fanciullo dei miti delle origini, l'orfano abbandonato che vive la prima ora del mondo»; il fanciullo divino «affronta precisamente questi pericoli e presta orecchio a queste voci della natura. Dinanzi a lui, privo di padre e di madre, la natura è simultaneamente materna e pericolosa, soccorritrice e mortale. Egli gode di eccezionali poteri sulle forze naturali, ma è anche esposto a minacce di ogni sorta».⁷⁸ Anche se la categoria del «fanciullo divino» cui fanno magistralmente riferimento Jung e Kerényi apre prospettive diverse rispetto alla categoria della «fanciulla divina», si potrebbe considerare che Clorinda e Camilla rientrino nell'infanzia più in quella del «fanciullo» che della «fanciulla», a motivo dell'identità complessa e nel loro caso condivisa di vergini guerriere, intessuta tra fanciulla ed eroe. Clorinda si può inscrivere in questa categoria in qualità di orfana e di creatura esposta alla natura (la tigre prima, il fiume poi). Per quanto riguarda il «fanciullo divino», il padre «è spesso il nemico, o egli è soltanto assente [...]». La madre ha una parte singolare: essa è e non è allo stesso tempo»⁷⁹. Se Senapo è assente di fatto e potenzialmente nemico di Clorinda, che apparirebbe come figlia illegittima, la madre è in uno stato indefinito tra la vita e la morte alla partenza della bimba, ed è una figura alla quale non si può tornare. Tuttavia, «il destino dell'orfano, sul piano meramente umano, non costituisce il *motivo sufficiente* di una simile rivelazione»⁸⁰. Serve qualcosa di più per poter assurgere a «fanciulli divini»: «la forza dell'acqua»,⁸¹ che è elemento primordiale per eccellenza⁸². «Infanzia e destino d'orfano dei fanciulli divini non si formano del materiale della vita umana, bensì del materiale della vita cosmica»⁸³. La conclusione cui giunge Kerényi sul «fanciullo divino» è che questa figura cosmica sia simbolo di morte e rinascita, «il sicuro ritorno in su della direzione che porta in giù: l'evolvimento fino al più alto, il farsi avanti

⁷⁸ FURIO JESI, *Orfani e fanciulli divini* in *Letteratura e mito*, [1968], Einaudi, Torino 1981, p. 10.

⁷⁹ CARL GUSTAV JUNG e KÁROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, [1940-1941], traduzione di Angelo Brelich, Boringhieri, Torino 1972, pp. 50-51.

⁸⁰ Ivi, p. 52.

⁸¹ Ivi, p. 70.

⁸² Ivi, pp. 70 sgg.

⁸³ Ivi, p. 75.

del più forte di tutti dal più debole di tutti»⁸⁴: come Clorinda, orfana esposta agli elementi, già ‘mostro’, tra *stupor* e *draco*.

Oltre a Camilla (Verg., *Aen.* XI 547-566), altri infanti, che possono in qualche modo essere stati presi a modello da Tasso, attraversano le acque, quali il piccolo Mosè (*Ex*, 2, 3-10), e Romolo e Remo (Liv., I, 4; Ov., *Fasti*, III, 49-54).

L’attraversamento delle acque condiziona l’esistenza di Mosè al punto da restare alla base del significato del suo nome (*vocavitque nomen eius Mosi dicens quia de aqua tuli eum*, *Ex* 2, 10). Questo movimento corrisponde al cambiamento culturale, dal mondo degli ebrei a quello degli egiziani. Anche qui il latte si fa simbolo di una assunzione di identità: è la madre di Mosè che continua ad allattare il bambino, facendosi passare per una nutrice (*Ex* 2, 7-9), e Mosè resterà, nonostante la cultura egizia nella quale viene cresciuto, evidentemente attaccato alle proprie radici.

Con Romolo e Remo, come si è parzialmente già visto, Clorinda ha in comune l’allattamento da parte di una fiera e la problematica paternità (ma qui al santo si sovrappone Marte). Sia la madre di Clorinda sia Rea Silvia rinunciano alla prole per un’impossibilità a farsi madri: Rea Silvia è una vestale, e in quanto tale deve preservare la propria verginità; la madre di Clorinda non può giustificare il biancore della propria figlia se non ammettendo un tradimento mai avvenuto.

Camilla ha dovuto attraversare un fiume, ma lo fa legata a un’asta: dunque per via aerea, e non nell’acqua.⁸⁵ Clorinda è il «dolce peso amato» (XII 34, 5), come Camilla (*Ille innare parans infantis amore/ Tardatur caroque oneri timet*, *Aen.* XI 549-550). Sottile, nell’episodio virgiliano, l’intreccio che lega Camilla al mondo vegetale: Camilla è legata all’asta, fasciata nel sughero e nella corteccia (*Aen.*, XI 554-555), e atterra su una zolla fiorita (*Aen.*, XI 566). Metabo dedica in questo episodio la bambina a Diana, che la preserva nell’attraversamento delle acque.

Rispetto a tutti questi «fanciulli divini», comunque, uno in particolare sembra offrirsi quale ‘doppio’ di Clorinda: ancora il piccolo Perseo. Nel frammento di Simonide, il *Lamento di Danae*, la madre di Perseo, chiusa con il bambino nell’arca e abbandonata alle acque, piange sul proprio destino. Il bambino è ignaro del pericolo, e dorme, così come apparentemente ignara del pericolo è Clorinda. Nel celebre frammento, Danae si rivolge a Zeus. In molte traduzioni, il termine μεταβουλία è reso “mutamento”.⁸⁶ Pertanto, l’espressione μεταβουλία δὲ τις φανείη,/ Ζεῦ πάτερ, ἐκ σέο (vv. 23-24) è stata tradotta, ad esempio, «Un mutamento/ avvenga ad un tuo gesto, Zeus padre». Una posizione interessante, e controcorrente, è sostenuta in questo senso da Enrica Salvaneschi a fronte di una sua interpretazione del frammento:

⁸⁴ Ivi, p. 106.

⁸⁵ Cfr. ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, pp. 57 sgg.

⁸⁶ Si veda ad esempio la versione di SALVATORE QUASIMODO, *Lirici greci*, Mondadori, Milano 1974, pp. 152-153.

Ho reso con «pentimento» il termine μεταβουλία (vs. 23 Page) – *hapax* congetturale altamente probabile – perché tale mi sembra essere il suo significato, se guardiamo ai valori semantici del connesso verbo μεταβουλεύω; parimenti, e specularmente, ho rifiutato l'usuale traduzione di σύγγνωθι con «perdona»: questo termine, capitale ma purtroppo usurato, di origine piuttosto post-evangelica che evangelica, mi pare etimologicamente e concettualmente improprio a rendere la nozione greca del «conoscere assieme» quale presupposto dello «scusare, scagionare, giustificare». Giustificare, ho detto; con questo alludendo a un'altra mia intemperanza: la dittologia con cui ho reso il termine δίκαια, «giustizia» e «misura». Ma credo che l'intemperanza sia più apparente che reale: è appena il caso di ricordare la stretta attinenza di δίκη a μέτρον (-α) nel celebre frammento di Eraclito (DK, 22B 94) sulle Erinni che, assistenti di Δίκη, scoprirebbero il Sole se questi oltrepassasse i «limiti». Il Sole-Zeus, violando Danae, i limiti, in qualche modo, li ha sorpassati; la preghiera della creatura, reagendo al male «senza metro», ἄμετρον, che consegue alla violazione, è dunque costitutivamente νόσφι δίκας. In questo consiste il θάρσος, il «coraggio temerario» della parola con cui la vittima si fa mite erinni e chiede, al dio che l'ha perseguita e perseguitata, il «pentimento» e il cosiddetto «perdono».⁸⁷

Salvaneschi svela una innervatura fondamentale del frammento, del mito di Perseo e di coloro che come lui hanno avuto una nascita 'divina': nel caso di Romolo e Remo, di Perseo e di Clorinda, il dio ha reso «vittima» la donna a cui ha scelto di unirsi: Rea Silvia è condannata, Danae è chiusa nell'arca e abbandonata ai flutti, e la regina d'Etiopia è costretta ad allontanare la bambina, forse poi morendo. Il dio, in questo caso, sembra richiedere un sacrificio materno a motivo del prodigio dell'unione. In questo senso, perciò, Danae potrebbe chiedere 'pentimento' a Zeus: pentimento per un atto che va contro natura, e che ha conseguenze sulla vita delle madri e dei loro bambini.

Possiamo allora rileggere le parole che il santo pronuncia ad Arsete, e che sono perfettamente in linea con questo spirito. Giorgio appare all'eunuco una prima volta la notte che segue il salvataggio di Clorinda dal fiume, e dice: «ella è diletta/ del Cielo, e la sua cura a me s'aspetta» (XII 36, 7-8); e poi, all'alba che precede l'ultimo combattimento di Clorinda, Giorgio riappare: «Ecco, [...] l'ora s'appressa/ che dee cangiar Clorinda e vita e sorte:/ mia sarà mal tuo grado, e tuo fia il duolo» (XII 39, 5-7). Il movimento degli «strani accidenti» che il «Ciel minaccia» (XII 40, 1-2) è proprio in questo senso: Giorgio minaccia, e poi esegue, per senso del possesso. Dopo aver in qualche misura modellato l'esistenza di Clorinda dal principio, a motivo di quella nascita bianca, il santo ne pianifica e modella l'esito, terribile e distruttivo. Essere posseduti dal santo è, per Clorinda, morire. Il paganesimo di tale sacralità è evidente se si paragona quest'atto a quello, più sessualmente esplicito ma affine, di Zeus verso Danae. Le vite di Perseo, di Danae e di Andromeda si intessono nel personaggio di Clorinda in modo mirabile, e sempre più fitto e decisivo man mano che si costruisce l'azione.

Dopo aver cercato di tratteggiare gli elementi mitici della sua infanzia, è tempo di muoversi verso il suo essere guerriera. E si vedrà come Clorinda è san Giorgio e principessa, Perseo e Andromeda, e drago.

⁸⁷ ENRICA SALVANESCHI, *Parafrasi "dal greco di Simonide"*: un petit poème en prose, in *Gli antichi e noi. Scritti in onore di Antonio Mario Battagazzore*, a cura di Walter Lapini, Luciano Malusa, Letterio Mauro, Glauco Brigati, Genova 2009, p. 355.

2. *Imaginatio*, *image* ed effigie. Clorinda e i suoi *avatara*

Nata bianca tra neri in seguito all'impressione assunta dall'immagine sul muro, Clorinda è intrinsecamente un personaggio dell'*imaginatio*, e in quanto tale è *imago*. Fondamentale pertanto è il ruolo che gioca la vista nell'intessitura del personaggio. Clorinda compare infatti come pura immagine a Tancredi, e la struttura del suo personaggio si intreccia necessariamente con l'episodio dell'effigie e di Sofronia e Olindo, che la vedrà protagonista nel ruolo di vergine guerriera. Tale episodio del II canto verte sull'idea dell'immagine e sul ruolo fondamentale dello sguardo e della vista, di ciò che è velato, coperto, segreto, celato, e di ciò che si disvela, che si palesa, che si manifesta. Durante questo episodio Clorinda per la prima volta 'guarda', e il movimento dello sguardo si fa riconoscimento e assunzione di una varietà di simboli, di un'identità complessa e precisa che è importante indagare al fine di comprendere meglio la ricchezza del personaggio e il legame ambiguo e fondamentale con la vergine, il drago e il santo.

2.1 Clorinda 'imaginata'

Si è già detto¹ che Clorinda è discendente di Cariclea. Lo è soprattutto in quanto, come lei, frutto di una nascita speciale legata a un curioso intreccio di personaggi femminili. Cariclea, appunto, nasce bianca perché la madre fissa l'immagine di Andromeda nuda (un'Andromeda evidentemente bianca nel racconto delle *Etiopiche*, ma in origine etiope, e quindi nera); Clorinda nasce bianca perché la madre fissa l'immagine della vergine del dipinto (la principessa, compagna, come Andromeda fu di Perseo, del Giorgio uccisore di draghi). Questo procedimento, evidentemente ben noto ai lettori delle *Etiopiche* come a quelli della *Gerusalemme liberata*, ha origini antiche e una lunga durata, come precisa Ranieri Varese.² Si muove sull'oscillazione di due termini fondamentali del pensiero: *phantasia* e *imaginatio*.³

Tra i primi autori a menzionare l'importanza della *vis imaginativa* al concepimento troviamo Empedocle. Dice Plutarco: Ἐμπεδοκλῆς τῇ κατὰ τὴν σύλληψιν φαντασίᾳ τῆς γυναικὸς μορφοῦσθαι τὰ βρέφη· πολλάκις γὰρ ἀνδριάντων καὶ εἰκόνων ἠράσθησαν γυναῖκες, καὶ ὅμοια τούτοις ἀπέτεκον.⁴ La φαντασία plasma il feto a seconda di ciò che colpisce la madre. Da qui si sviluppa pertanto un ricco e proficuo filone di pensiero che vede la madre quale vera 'generatrice', 'modellatrice' del feto:

¹ *Supra*, I.1.1-1.2.

² RANIERI VARESE, *Clorinda nata dalla 'imaginatione'*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Leo S. Olschli Editore, Firenze 1999, vol. II, pp. 801-814.

³ Si rimanda, per la trattazione e la storia dei due termini, talvolta interscambiabili e talvolta utilizzati specificamente con grande precisione da una moltitudine di autori, al *Lessico Intellettuale Europeo* alla scheda 46. *Phantasia-Imaginatio*. *V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma, 9-11 gennaio 1986)*. Atti a cura di M. Fattori e M. Bianchi, 1988.

⁴ PLUT., *Placita philosophorum*, V, 12.

La teoria è notevole per un insieme di ragioni. Oltre ad esaltare, rovesciandone i sessi, il motivo pigmalionico dell'amore per l'icona, la quale acquisisce, in virtù della brama erotica di cui è oggetto, vita e potere fecondante, tale credenza riconosce quale fattore determinante nel concepimento non tanto l'apporto genetico del maschio quanto l'attività immaginativa della donna. Certo, l'uomo deve essere fisicamente presente, non per trasmettere, a quanto pare, il suo codice genetico, ma solamente per stimolare la capacità ricettiva della matrice. Accanto ad un concepimento biologico, se ne determina un altro, ben più rilevante, di ordine intellettuale: un'idea, una visione, una forma si insinua per via immaginativa fissandosi nella mente.⁵

Curletto mette in relazione il pensiero di Empedocle con le *Etiopiche*, e in particolare con l'atteggiamento assunto dopo il parto dalla madre di Cariclea, che da una parte comprende l'accaduto e lascia alla bambina, prima di farla allontanare, dei segni che le permettano di essere riconosciuta in futuro, e dall'altra è certa dell'incomprensione dell'evento da parte del marito. Questo perché:

La risposta femminile si fonda infatti su un principio che riconosce la priorità genetica della donna sull'uomo. Credere o non credere alla possibilità di concepimento in cui agisce anche l'immagine contemplata dalla madre significa privilegiare l'uno o l'altro dei due ruoli genitoriali nella delicata questione della discendenza.⁶

La questione insomma non va sottovalutata. Ammettere la «priorità genetica» della donna è, di fatto, un atto sovversivo e pericoloso. Curletto traccia magistralmente la storia di questa idea, parlando ad esempio di Soriano d'Efeso e di Galeno, che avallano la teoria embriogenetica e il ruolo della *vis imaginativa* della madre nel concepimento. Lo fanno da un punto di vista medico. Menziona inoltre la partecipazione di Plinio il Vecchio e di Agostino attraverso Ippocrate alla diffusione della teoria. Passando in particolare (ma non solo) da Avicenna, il ruolo dell'*imaginatio* del concepimento giunge fino alla modernità: culmina, appunto, nelle *Affinità elettive* di Goethe.

Massimo Angelini sottolinea l'importanza della *vis imaginativa* nel pensiero rinascimentale e tardorinascimentale. L'idea di tenere nella camera da letto statue o quadri raffiguranti uomini e donne di grande bellezza era per esempio ciò che Giovanni Battista Della Porta raccomandava nel suo *Magiæ naturalis sive de miraculis rerum naturalium* (1558). L'impressione della donna nell'atto del concepimento, o nella gravidanza, aveva un ruolo chiave nella vita che avrebbe messo al mondo:

La *vis imaginativa* si crede che agisca in due modi: fissa sul feto l'immagine percepita come farebbe la luce su una lastra fotografica, oppure spiega come i timori, le preoccupazioni, gli spaventi improvvisi e i desideri inesauditi possono lasciare tracce sul feto o generare su di esso malformazioni.⁷

⁵ SILVIO CURLETTO, *L'immaginazione e il concepimento. Fortuna di una teoria embriogenetica e di un mito letterario*, in «Maia», III, anno LII, settembre-dicembre 2000, p. 539.

⁶ Ivi, p. 536.

⁷ MASSIMO ANGELINI, *Le meraviglie della generazione. Voglie materne, nascite straordinarie e imposture nella storia della cultura e del pensiero medico (secoli XV-XIX)*, con postfazione di Paolo Aldo Rossi, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012, p. 185.

Quello narrato dal Tasso, insomma, è un episodio che rientra nella tradizione. Tuttavia, le implicazioni che porta con sé sono potenti. Clorinda è, si è visto, creatura di san Giorgio e della principessa, cioè, in un certo senso, è frutto di un'immagine. Ma, alla luce di tutto questo, si può affermare che Clorinda sia anche frutto dell'*imaginatio*: della regina d'Etiopia, (e gli etiopi, va aggiunto, «sono coinvolti in storie di tradimenti e nascite eccezionali [...] da Aristotele a Plinio, da Giovenale ad Agostino»,⁸ ricorda Curletto), e del Tasso, che forse proprio in Clorinda fa convergere le tensioni più vibranti della propria poesia.

2.2 L'«immagine» di Clorinda

Nel primo capitolo della *Gerusalemme* si presenta l'esercito. La menzione di Tancredi si trova già nella nona stanza. Tancredi è colui che, attraverso l'occhio di Dio, ha «la vita a sdegno / tanto un suo vano amor l'ange e martira» (I 9, 4-5). Lo sguardo onnicomprensivo e celeste identifica subito le carenze degli eroi cristiani. Se Rinaldo, ad esempio, si dà a «d'onor brame immoderate, ardenti» (I 10, 6), Tancredi è perseguitato da una vera e propria furia, quella amorosa.⁹ L'occhio celeste riconosce l'amore di Tancredi come «vano» (I 9, 5), ne legge cioè la vanità, l'impossibilità. È un amore qui ancora senza oggetto, un demone senza volto.

Tasso sospende il motivo dell'amore di Tancredi per alcune stanze, per poi riprenderlo dalla strofe 45:

Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti
(tranne Rinaldo) o feritor maggiore,
o più bel di maniere e di sembianti,
o più eccelso ed intrepido di core.
S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vant
rende men chiari, è sol follia d'amore:
nato fra l'arme, amor di breve vista,
che si nutre d'affanni, e forza acquista.

È fama che quel dì che glorioso
fe' la rotta de' Persi il popol franco,
poi che Tancredi al fin vittorioso
i fuggitivi di seguir fu stanco,
cercò di refrigerio e di riposo

⁸ SILVIO CURLETTI, *Op. cit.*, p. 535.

⁹ È interessante al riguardo quanto dice il Chiappelli del personaggio storico di Tancredi: «A quanto risulta dai cronisti della crociata il ventenne Tancredi mosse con lo zio Boemondo da Taranto e i suoi Normanni al principio del 1097. Sulla via di Costantinopoli il carattere del giovane (che aveva dovuto essere persuaso a partecipare alla crociata con doni, lusinghe, e la carica di immediato secondo nel comando sotto lo zio) si rivelò in tratti di turbolenza, violenza senza scrupoli, ed efferato individualismo. [...]. D'altra parte, la sua prodezza, il suo ardore, il suo talento tattico, la sua energia sono fuori discussione. [...]».

Dell'esistenza di tali misture nel carattere storico dei personaggi archetipali il Tasso è pienamente cosciente. [...]. Di Tancredi, in particolare, egli nota [in una lettera del 1576] che per quanto fosse “cavaliero di somma bontà e di gran valore, fu nondimeno molto incontenente, ed oltremodo vago de gli abbracciamenti de le saracine”», FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit., pp. 70-71. La «incontinenza» di Tancredi, e l'individualismo del personaggio storico, si ripropongono nel testo in una mirabile tessitura, e determinano le sue cadute e la sua indubitabile grandezza.

a l'arse labbia, al travagliato fianco,
e trasse ove invitollo al rezzo estivo
cinto di verdi seggi un fonte vivo.

Quivi a lui d'improvviso una donzella
tutta, fuor che la fronte, armata apparse:
era pagana, e là venuta anch'ella
per l'istessa cagion di ristorarse.
Egli mirolla, ed ammirò la bella
sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse.
Oh meraviglia! Amor, ch'a pena è nato,
già grande vola, e già trionfa armato.

Ella d'elmo coprissi, e se non era
ch'altri quivi arrivâr, ben l'assaliva.
Partì dal vinto suo la donna altera,
ch'è per necessità sol fuggitiva;
ma l'immagine sua bella e guerriera
tale ei serbò nel cor, qual essa è viva;
e sempre ha nel pensiero e l'atto e 'l loco
in che la vide, esca continua al foco.
(I 45-48)

Dal principio si sottolinea l'inferiorità di Tancredi rispetto a Rinaldo, inferiorità che si manifesterà nella selva incantata e nelle parole dello stesso Tancredi: «vinto mi chiamo» (XIII 49, 8). Già dal principio, Tancredi si presenta quale modello dello sconfitto. Non solo l'amore è «vano» (I 9, 5), ma sulla sua testa aleggia una «ombra di colpa» (I 45, 5), che è appunto la «follia d'amore» (I 45, 6), follia che fa di Tancredi un novello Cavalcanti dai *«foll'occhi»*,¹⁰ una riproposizione, forse, della figura ombrosa e tormentata del poeta, nota al Tasso, come si evidenzia dai varî riferimenti a Cavalcanti che si trovano nel dialogo *La cavalletta ovvero della poesia toscana*.¹¹ E in effetti i versi 5-8 della strofe 45 («S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vanti/ rende men chiari, è sol follia d'amore:/ nato fra l'arme, amor di breve vista, /che si nutre d'affanni, e forza acquista») sembrano un delicato contrappunto ad alcuni versi di *Donna me priega*, in cui l'amore è «per necessità *obscurum*, torbido»:

In quella parte – dove sta memora/
[Amore] Prende suo stato, – sì formato, – come/
Diaffan da lume, – d'una scuritate/
La qual da Marte – vène, e fa demora;
(II stanza, vv. 15-18)

¹⁰ GUIDO CAVALCANTI, *Li mie' foll'occhi, che prima guardaro*, in *Poesie dello stilnovo*, a cura di Marco Berisso, BUR, Milano 2006, p. 128.

¹¹ A tale proposito, sento di dissentire da quanto scritto da EMILIO RUSSO, in *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 65-66: «Per il Tasso lirico il recupero delle ballate cavalcantiane si spiegava infatti entro la pratica di una medietà lirica, entro un registro ove era lecita “ogni dolcezza, ogni soavità e ogni grazia”, mancando ogni approfondimento della trama concettuale». Come spero di dimostrare in questo capitolo, il contrappunto a Cavalcanti in questo canto non pare solo formale, ma più profondo.

Tale oscurità verrebbe da Marte, in quanto «portatore di sofferenze e morte», ma anche perché «[l]o pseudo-Egidio (236) commenta che Marte tende a “conturbare, [...] è riscaldativo e incensivo del corpo, [...] muove a battaglia”»,¹² come l’amore di Tancredi, che è una «ombra», e che, «nato fra l’arme», è intrinsecamente marziale. «Trasferiti dall’astrologia all’ambito della passione amorosa, liricamente intesa, queste nozioni divengono le stupende metafore cavalcantiane della battaglia d’amore, con ferite, sbigottimenti, fughe, distruzione, morte».¹³ L’amore di Tancredi è dunque, in qualche misura, ‘colposo’. Non c’è spiraglio che lasci sperare in una remota possibilità di riuscita. L’amore di Tancredi, che è «follia», è destinato a rimanere tale fino in fondo, e a plasmare completamente la vita e l’essenza del personaggio, il cui sussistere è, sino all’ultimo canto, relazione alla presenza o all’assenza di Clorinda.

Quello di Tancredi è un «amor di breve vista» (I 45, 7), un amore che passa dallo sguardo; e ancora Cavalcanti¹⁴ può farci da contrappunto:

Vèn da veduta forma che s’intende,
 Che prende – nel possibile intelletto,
 Come in subietto, – loco e dimoranza.
 (II stanza, vv. 21-23)

«Causa generante dell’amore è la *veduta forma che s’intende*; da qui in poi per tutta la stanza Cavalcanti segue il punto di vista non più del generico aristotelismo, ma di quello radicale, e addirittura averroistico in senso stretto».¹⁵ E ancora: «Nell’anima sensitiva ad opera della *virtus visiva* (tutto parte dagli occhi dell’amore) si produce col contributo delle altre *virtutes* di tale anima (*imaginativa, memorativa, cogitativa*, ecc.) il *phantasma* della persona o cosa, nel caso specifico della donna».¹⁶ Torneremo a breve su questo punto.

La donna si manifesta in un giorno preciso, «quel dì che glorioso/ fe’ la rotta de’ Persi il popol franco» (I 46, 2-3) che, come riportato in nota da Chiappelli, è il giorno della battaglia contro i Persiani del giugno 1098.¹⁷ Tancredi, come Dante, come soprattutto Petrarca, in un giorno effettivo, inserito in un preciso contesto storico, incontra Clorinda. Ancora, quindi, vediamo come il rapporto amoroso si costruisca su fondamenta tra Stilnovo e Petrarca, in particolare. La visione della

¹² MARIA CORTI, *Guido Cavalcanti e una diagnosi d’amore*, in *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 1983, pp. 20-21. Mi baso sulla versione di Corti anche per quanto riguarda il difficile testo cavalcantiano.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Per quanto riguarda la questione della vista, e degli spiriti della vista cavalcantiani, si veda il sonetto *Pegli occhi fere un spirito sottile* (in *Poesie dello stilnovo*, 25, pp. 174-175).

¹⁵ MARIA CORTI, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. p. 60.

Commedia non sembra contemplata: la donna non è una via verso l'alto, ma verso il basso, come vedremo.

Dopo aver combattuto, «i fuggitivi di seguir fu stanco» (I 46, 4). Ecco due termini fondanti. Il movimento di Tancredi è sempre lo stesso, sempre nella stessa direzione. Cercando refrigerio e riposo da un inseguimento che non sembra niente più che un comune atto di guerra tra vincitore e vinti, Tancredi non sa di essere sul punto di fare di quel movimento il proprio stigma, e la propria identità. E così, colui che insegue i fuggitivi, i nemici, diventerà l'inseguitore delle fuggitive: Clorinda, Erminia travestita da Clorinda, Clorinda dalla nera armatura. «Se l'uomo è minaccia, la donna è fuga».¹⁸

Il cavaliere si avvicina a una fonte immersa nel verde. C'è quasi una trasfigurazione del «fonte», che lo «invita» (I 46, 7), e che è «cinto di verdi seggi» (I 46, 8). Il *locus amœnus* è il luogo per eccellenza in cui incontrare una fanciulla, una ninfa o una dea: è il luogo della «apparizione».¹⁹ Ed ecco la manifestazione: «d'improvviso una donzella/ tutta, fuor che la fronte, armata apparse» (I 47, 1-2). La manifestazione è improvvisa, inaspettata. La «donzella» si presenta interamente rinchiusa nell'armatura. Solo il volto è esposto alla vista altrui. Il motivo dello sguardo si fa protagonista. Nulla viene detto di Clorinda, che appare qui come una fanciulla senza nome e senza corpo, fatta di puro volto. La scena si incardina sulle reazioni di Tancredi: la fanciulla «apparse» (I 47, 2), Tancredi «mirolla, ammirò la bella/ sembianza», e il risultato è la «meraviglia», i *mirabilia* del miracolo amoroso.

Il movimento di Clorinda, involontariamente esposta alla vista di Tancredi, è opposto a quello del cavaliere. Se Tancredi, per così dire, 'esce da sé' nella contemplazione, e lascia che il suo sguardo si fissi sul volto di lei, lei si rinchiude ulteriormente: «Ella d'elmo coprissi» (I 48, 1). Clorinda è impermeabile a Tancredi, che ai suoi occhi non è altri che un nemico qualunque, tanto che è subito pronta all'attacco. Eppure, l'atto di coprirsi il viso è ormai vano. Tancredi ha già visto, e le ha già portato via qualcosa di suo: «ma l'immagine sua bella e guerriera/ tale ei serbò nel cor, qual essa è viva;/ e sempre ha nel pensiero e l'atto e 'l loco/ in che la vide, esca continua al foco» (I 48, 6-8). Lo sguardo ha serbato l'immagine di lei, ha tenuto per sé quella *quidditas* che Clorinda vuole celare. Il

¹⁸ NADIA FUSINI, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 149.

¹⁹ EZIO RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, cit., vol. I, p. 489.

ricordo si fa pensiero permanente, e l'immagine è materia che produce e alimenta la fiamma amorosa.²⁰ In questo senso, dunque, Clorinda è apparizione, visione, *phantasma* di Tancredi.²¹

Clorinda è qui pura visione, visione senza nome, senza corpo, puro volto, o ancor meno, pura fronte, appunto:

Nonostante abbia un volto, o meglio sia un volto, la donna passa attraverso l'incontro paradigmatico senza ricevere un nome. Ciò agisce non soltanto da elemento spersonalizzante e da ulteriore garanzia della imprecisabilità della guerriera nella vicenda che condivide con l'eroe, ma ciò che più conta sottrae a Tancredi ogni possibilità di appropriazione della donna attraverso l'accesso al nome evitando anche in questo una particolarizzazione del rapporto.²²

Non una parola, non un nome: Clorinda è un'epifania agli occhi di Tancredi, e indossando l'elmo e fuggendo, gli si sottrae definitivamente. Cosa possiede allora Tancredi? L'immagine, l'*imago*. Il simulacro.

«Partì dal vinto suo la donna altera,/ ch'è per necessità sol fuggitiva» (I 48, 3-4). Se Tancredi è già il vinto, (anche se tale consapevolezza arriverà solo al canto XIII 49, 7, al «vinto mi chiamo»), Clorinda non necessariamente è vincitrice: è piuttosto la «fuggitiva», e, nonostante la sua grande forza e il suo straordinario coraggio, continua a essere fuggitiva dinanzi a Tancredi fino all'ultima notte.

2.3 La vergine delle rocce

Molto ha fatto discutere il secondo canto della *Gerusalemme liberata*, e in particolare l'episodio di Olindo e Sofronia.²³

L'episodio di Olindo e Sofronia è stato sempre segno di contraddizione nel giudizio della critica. Già al tempo della revisione del poema da parte della commissione eletta dallo stesso poeta esso fu insistentemente censurato per un duplice ordine di considerazioni: morali, in quanto l'episodio sembrava troppo profano; e artistiche, in quanto esso appariva disforme dall'intonazione epico-eroica e non strettamente connesso con la favola, cioè con la trama del poema.²⁴

²⁰ Sull'immagine serbata della donna, cfr. il sonetto cavalcantiano *Veggio negli occhi de la donna mia*, in particolare ai vv.10-11: dall'immagine di lei «ne nasce un'altra di *bellezza nova*,/ da la qual par ch'una stella si mova». In *Poesie dello stilnovo*, (cit., 23, p. 161) Berisso glossa questi due versi: «[D]alla bellezza disincarnata dall'oggetto che pure la origina si passa qui infatti a una bellezza assoluta, quasi trascendente (per questo “nova”, “straordinaria”: perché non è dato normalmente agli uomini di farne esperienza)». Sempre sulla scorta cavalcantiana, infine, si confronti l'esito di questo episodio («E ben nel volto suo la *gente* accorta/ legger potria: “*Questi arde, e fuor di spene*”», *GL*, I 49, 1-2) con le ultime due terzine del sonetto *Li mie' foll'occhi, che prima guardaro*, in cui si ritrova la «gente» (v. 10) che osserva il poeta innamorato e dice: «Fatto sé di tal servente,/ che mai non dèi sperare altro che morte».

²¹ Cfr. GIORGIO PETROCCHI, *I fantasmi di Tancredi*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1972, in particolare pp. 67-75.

²² PAOLO BRAGHERI, *Op. cit.*, p. 39.

²³ Si rimanda, per uno studio sintetico e puntuale in merito all'espunzione dell'episodio di Sofronia e Olindo, a GEORGES GÜNTERT, *Op. cit.*, p. 81 sgg.

²⁴ BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Nota sull'episodio di Olindo e Sofronia*, in «Studi tassiani», X, 1960, p. 5.

E a quanto pare, il Tasso per primo sembrava che sentisse esserci qualcosa di più dietro a questo episodio, come si legge ad esempio nella lettera LXV a Luca Scalabrino:

Parlando a lo Sperone, desidero che li diciate ch'io m'induco a rimover l'episodio di Sofronia, non perch'io anteponga l'altrui giudizio al suo, dal quale fu accettato per buono; ma perch'io non vorrei dar occasione a i frati co quella imagine, o con alcune altre cosette che sono in quell'episodio, di proibire il libro. E certo, in quanto a quel c'appartiene a l'arte, io persisto ancora ne la mia opinione: ma veggio che costoro giudicano che ci siano soverchi amori; e non vorrei dar loro alcun pretesto da sfogarsi contra l'amore.²⁵

Tasso ha timore che il libro venga «proibito» a motivo dell'episodio di Sofronia, che poi decide di non eliminare. L'episodio insomma risulta disturbante, a tutta prima, come già evidenziato da Sozzi, perché giudicato «profano» e «disforme» rispetto all'insieme. Entrambe le motivazioni, comunque, appaiono sospette. Molto materiale della *Gerusalemme* può essere giudicato «profano», e sulla «disformità» si resta perplessi: in fondo, è un episodio come un altro che serve a spiegare, volendo, la malvagità del campo nemico, la superiorità del pantheon cristiano e la rettitudine morale di Clorinda. Nonostante le paure, giustificate o meno, della censura, Tasso non abbandona l'episodio, anche se molto ne discute in varie lettere. Arriverà a farlo solo con la *Conquistata*.

Si può concordare con Güntert, che afferma: «Se il Tasso, sulle prime, esitava a sacrificare l'episodio e se, infine, nonostante la quasi generale condanna, si risolvette a salvarlo, è perché sapeva che vi era in gioco la stessa concezione poetica della *Liberata*»,²⁶ e trovo indubbiamente interessanti le ragioni che il critico espone in merito: per Güntert, l'episodio di Sofronia e Olindo è esplicativo della poetica stessa della *Liberata*, tra epos e romanzo. Credo però sia necessario intendere l'episodio nella sua interezza, in particolare considerando la parte del canto II che è forse tra le più trascurate dagli studi sulla *Liberata*, la parte iniziale sull'effigie della Dea, quella che evidentemente, e più di tutte, il Tasso e i suoi censori percepivano come problematica; ricordiamo, il Tasso stesso scrive: «perch'io non vorrei dar occasione a i frati co quella imagine, o con alcune altre cosette che sono in quell'episodio, di proibire il libro».²⁷ All'interpretazione di Güntert, interessante e convincente, andrebbe forse aggiunto un terzo punto per completare il quadro, un punto fondamentale, che soggiace all'intera *Gerusalemme*: tra il romanzo e l'epos, non bisogna scordare la rilevanza del mito. E in tale luce è necessario provare a rileggere il II canto, tenendo bene a mente che l'episodio dell'effigie, antecedente a quello di Sofronia e Olindo e fortemente legato a esso, doveva rivestire

²⁵ TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1854, vol. I, p. 164; si veda anche TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, Milano-Parma 1995, XLII, p. 406.

²⁶ GEORGES GÜNTERT, *Op. cit.*, p. 82.

²⁷ TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, cit., vol. I, p. 164; *Lettere poetiche*, a cura di Carla Molinari, XLII, p. 406.

grande importanza per l'autore se, nonostante i timori ricorrenti dell'Inquisizione, sceglie di non rinunciarvi fino alla scrittura della *Conquistata*. Paolo Braghieri si è espresso a proposito dell'episodio dandone un'interpretazione affascinante, e che potrebbe giustificare tanto clamore e tanti dissidi interiori da parte dell'autore.

Il malvagio mago Ismeno, cristiano convertito all'Islam, usa l'evocazione spiritica a favore del re Aladino. Perché la sua magia diventi ancora più potente, Ismeno fa al re una richiesta particolare:

Nel tempio de' cristiani occulto giace
un sotterraneo altare, e quivi è il volto
di Colei che sua diva e madre face
quel vulgo del suo Dio nato e sepolto.
Dinanzi al simulacro accesa face
continua splende; egli è in un velo avvolto.
Pendono intorno in lungo ordine i voti
che vi portano i creduli devoti.

Or questa effigie lor, di là rapita,
voglio che tu di propria man trasporte
e la riponga entro la tua meschita:
io poscia incanto adoprerò sì forte
ch'ognor, mentr'ella qui fia custodita,
sarà fatal custodia a queste porte;
tra mura inespugnabili il tuo impero
secolo fia per novo alto mistero.
(II 5-6)

Ismeno descrive un altare sotterraneo che «*occulto giace*» (II 5, 1) nella chiesa. Presso l'altare si trova un «volto» che appartiene a una «diva», «madre» del «Dio nato e sepolto» (II 5, 2-4). Il volto è illuminato da una luce perpetua, coperto da un velo e circondato da *ex voto* (II 5, 5-8). Questa è l'effigie dei cristiani, l'immagine del volto della Signora.

Il lettore che per la prima volta ha il piacere di immergersi nella *Gerusalemme* non può prevedere che questo episodio sia quello che racconta della seconda apparizione di Clorinda, e quindi difficilmente presta attenzione ai richiami all'episodio precedente (I 45-48). Come si è già visto, Clorinda si manifesta all'improvviso, e come un 'puro volto'; Tancredi ne serba solo l'«immagine» (I 48, 5). Partendo perciò dal presupposto che nel mito vari personaggi con vari ruoli equivalgono a uno solo, Braghieri afferma che:

L'immagine che inizialmente cela dietro il velo i tratti del volto divino, assumerà alla fine passando per Sofronia i lineamenti di Clorinda senza per questo che il testo indichi tra queste forme alcuno scarto qualitativo. [...]. Sostanzialmente i caratteri dell'immagine ripetono le precauzioni adottate dal testo nei riguardi della guerriera pagana: una coincidenza che difficilmente può considerarsi casuale. La sottrazione dell'effigie, il tentativo di assegnarle una nuova e diversa collocazione e la conclusiva consacrazione che risolve – confermata dal sacrificio – ogni appartenenza profana, anticipano

chiaramente ed equivalgono le fasi del processo di sacificazione cui il testo sottopone Clorinda, e con lei Tancredi²⁸.

Pertanto, l'effigie della dea e quella di Clorinda si legano, e la prima 'parla' della seconda, in quella «scorporeizzazione»²⁹ che caratterizza Clorinda dinanzi a Tancredi, e l'effigie stessa. Per comprendere meglio questa intuizione che in seguito verrà dimostrata da Braghieri, però, occorre prima soffermarsi su un altro aspetto dell'effigie: la «fisionomia cultica ed iconografica chiaramente modellata su quella tradizionale della Grande Madre».³⁰

Braghieri, nella nota 29, pp. 162-164, sintetizza i caratteri principali di questa divinità ancestrale ed evidenzia la ripresa di tali caratterizzazioni all'interno di uno dei *Dialoghi* del Tasso, *Il conte overo de 'l'imprese*, in cui l'autore stesso sovrappone ai simboli della Grande Madre quelli della Vergine. Braghieri propone una breve rassegna che descrive la dimensione ctonia, il simbolo del velo e del fuoco, gli *ex voto* e il parto virginale legato alla morte del dio quali elementi preminenti della Grande Madre.³¹

Senz'altro è vero quanto afferma Chiappelli a proposito dell'imbarazzo di Ismeno nello spiegare al re il proprio credo precedente, ma la spiegazione del critico secondo il quale «madre si connette con *nato*, mentre *diva*, che richiamerebbe "immortale", si scontra col paganamente negativo *sepulcro*»,³² sembra non lasciare emergere appieno l'elemento perturbante del chiasmo. La «diva» è messa veramente sullo stesso piano delle madri divine che hanno generato il giovane dio morto: la coppia Cibele-Attis è un esempio su tutti.

Il fatto che l'effigie sia sottoterra, in un reame ctonio, verosimilmente roccioso (una grotta, o simili), riporta, peraltro, al mito frigio di Attis così come viene raccontato nell'*Adversus nationes* di Arnobio,³³ in cui la roccia Agdos assume la forma della Grande Madre e genera, dal seme di Zeus, il

²⁸ PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, pp. 41-42.

²⁹ Ivi, p. 43.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ A proposito della Grande Madre Cfr. NADIA FUSINI, *Op. cit.*, pp. 123-131.

³² Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. p. 82.

³³ Si inserisce qui il racconto di Arnobio, dato l'indubitabile interesse dell'argomento e la relativa difficoltà a reperire un testo di non vasta diffusione: *Apud Timotheum, non ignobilem theologorum virum, nec non apud alios aequae doctos super Magna deorum Matre superque sacris eius origo haec sita est, ex reconditis antiquitatum libris et ex intimis eruta, quemadmodum ipse scribit insinuatque, mysteriis. In Phrygiae finibus inaudita per omnia vastitatis petra, inquit, est quaedam, cui nomen est Agdos, regionis eius ab indigenis sic vocata. Ex ea lapides sumptos, sicut Themis mandaverat praecinens, in orbem mortalibus vacuum Deucalion iactavit et Pyrra, ex quibus cum ceteris et haec Magna quae dicitur informata est Mater atque animata divinitus. Hanc in vertice ipso petrae datam quieti et somno quam incestis Iuppiter cupiditatibus adpetivit, sed cum obluctatus diu id quod sibi promiserat optinere nequisset, voluptatem in lapidem fudit victus. Hinc petra concepit, et mugitibus editis multis prius mense nascitur decimo materno ab nomine cognominatus Acedstis. Huic robur invictum et ferocitas animi fuerat intractabilis, insana et furialis libido et ex utroque sexu; vi rapta divastare, disperdere, immanitas quo animi duxerat; non deos curare, non homines, nec praeter se quicquam potentius credere terras caelum et sidera continere.*

Cuius cum audacia quibusnam modis posset vel debilitari vel conprimi saepenumero esset deorum in deliberatione quaesitum, haesitantibus | ceteris huius muneris curam Liber in se suscipit. Familiarem illi fontem, quo ardorem fuerat suetus et sitiendi lenire flagrantiam ludo et venationibus excitatam, validissima succendit vi meri. Necessitatis in tempore haustum accurrit Acedstis, immoderatus potionem hiantibus venis rapit: fit ut insolita re victus soporem in altissimum

mostro bisessuale Agdistis, dal cui sangue, caduto dopo l'evirazione del membro, nasce un albero, che produce un frutto. Il frutto viene colto da Nana (secondo il Kerényi, altro nome della Grande Madre),³⁴ la figlia del re o del dio del fiume, e posto nel suo grembo. Da qui nasce Attis. Ecco dunque che il giovane dio che nasce e muore dalla vergine, che è una Grande Madre, una divinità delle rocce, del sottosuolo, ha echi lontanissimi, e molto più che 'paganeggianti'. La misura pagana intravista da Chiappelli, dunque, è molto più pervasiva. E, a riprova ulteriore di questo, sta l'affermazione di Ismeno: «io poscia incanto adoprerò sì forte/ ch'ognor, mentr'ella qui fia custodita,/ sarà fatal custodia a queste porte» (II 5, 4-6). Chi o che cosa sarà custode della città? L'immagine «custodita» o l'«incanto»? In senso stretto, naturalmente, sembrerebbe l'«incanto», ma il gioco di parole rimanda in realtà all'immagine. Come non pensare allora alle divinità femminili, più o meno terribili, che si facevano custodi delle città? Ad Atena dall'effigie della Gorgone³⁵ a difesa di Atene, ad esempio? O ancora a Cibeles, la dea dalla corona turrita?

La descrizione dell'effigie è indubbiamente un elemento sovversivo, potenzialmente ereticale, e questo il Tasso lo sapeva. In questa luce, è forse più chiaro quel che scrive nella lettera LXV già citata: «perch'io non vorrei dar occasione a i frati co quella imagine, o con alcune altre cosette che sono in quell'episodio, di proibire il libro». L'immagine, lungi dall'essere solo un tassello che dà colore all'episodio, è fulcro di esso e dei personaggi a cui si relaziona: Sofronia, e quindi Clorinda.

Accade poi quanto previsto, almeno inizialmente:

Sì disse, e 'l persuase; e impaziente
il re se 'n corse a la magion di Dio,
e sforzò i sacerdoti, e irreverente
il casto simulacro indi rapio;
e portollo a quel tempio ove sovente
s'irrita il Ciel co 'l folle culto e rio.
Nel profan loco e su la sacra imago
susurrò poi le sue bestemmie il mago.
(II 7)

*deprimatur. Adest ad insidias Liber, ex setis scientissime complicatis imum plantae inicit laqueum, parte altera proles cum ipsis genitalibus occupat. Exhalata ille vi meri corripit se impetu et adducendo nexus planta suis ipse se viribus eo qua (vir) fuerat privat sexu. Cum discidio partium sanguis fluit immensus, rapiuntur et combibuntur haec terra, malum repente cum pomis ex his punicum nascitur. Cuius Nana speciem contemplata regis Sangari vel fluminis filia carpit mirans atque in sinu reponit: fit ex eo praegnas. Tamquam vitiata claudit pater et curat ut inedia moriatur: pomis atque aliis pabulis deum sustentatur a matre. Enititur parvulum. Sed exponi Sangarius praecipit: repertum nescio quis sumit [formas], lacte alit hirquino et quoniam Lydia <forma> scitulos sic vocat, vel quia hirquos Phryges suis attagos elocutionibus nuncupant, inde Attis nomen ut sortiretur effluxit. Hunc unice mater deum, ore fuerat quod excellentissimo, diligebat. <Diligebat> et Acdestis, blandus adulto comes et qua solum poterat minus rectis adsentationibus vinctum saltuosa ducens | per nemora et ferarum multis muneribus donans, quae puer Attis primo sui esse dicebat laboris atque operis glorians: per vinum deinde confitetur et ab Acdesti se diligi et ab eo donis silvestribus honorari; unde vino, quod silentium prodidit, in eius nefas est sanctum sese inferre pollutis, in ARNOBII, *Adversus Nationes, Libri VII*, Liber V, 3-6, recensuit C. Marchesi, G. B. Paravia, Torino 1953, pp. 253-255.*

³⁴ KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, [1951], traduzione di Vanda Tedeschi, il Saggiatore, Milano 2015, pp. 82-83.

³⁵ «[Atena] era anche Gorgopide, “colei che ha il volto della gorgone” e portava il volto della gorgone sul petto», Ivi, p. 112.

Il mago ha convinto Aladino a commettere il furto dell'effigie. È però rilevante notare che mai di furto si parla, ma di rapimento; questo succede già nella strofe precedente («Or questa effigie lor, di là rapita,/ voglio che tu di propria man trasporte», II 6, 1-2), e il pensiero viene confermato ancora nella settima strofe («il casto simulacro indi rapio», II 7, 4). Già nella prima edizione del *Vocabolario della Crusca* “rapire” significa «Torre con violenza, o contr’a ragione», e gli esempi in esso riportati rimandano perlopiù all’azione violenta contro una fanciulla, come l’esempio di Piccarda Donati (*Par.* III, 107) o di Efigenia (Bocc., *Dec.*, IV giornata, I novella). Ci sono pochi altri esempi, più generici, riportati dal *Vocabolario della Crusca*, ma qui vogliamo soffermarci un momento e considerare la scelta lessicale degli altri versi. Il re, «impaziente» (II 7, 1), «sforzò i sacerdoti» e «il casto simulacro indi rapio» (II 7, 4). Dopo aver portato l’effigie nella moschea, «su la sacra imago/ susurrò poi le sue bestemmie il mago» (II 7, 7-8). Si coglie, nella scelta dei termini, un indugiare sull’ambiguità. Ciò che accade all’effigie è quello che potrebbe accadere a una vergine desiderata dal re. Di particolare efficacia e ambiguità è poi l’immagine finale della strofe, in cui il mago sussurra bestemmie sopra l’effigie, in un atto verbale comparabile allo stupro del «casto simulacro», che viene come ‘sopraffatto’ anche da un punto di vista fisico.

L’effigie, pertanto, viene ‘rapita’ dal proprio altare sotterraneo, viene svelata, e portata in una moschea, in cui subisce l’ulteriore ‘stupro’ della bestemmia su di sé. Ciò che segue questa concatenazione di eventi è un movimento che, si vedrà, il Tasso mette continuamente in opera, e lo fa soprattutto nel caso del ‘rapimento’ e del ‘disvelamento’ di Clorinda:

Ma come apparse in ciel l'alba novella,
 quel cui l'immondo tempio in guardia è dato
 non rivede l'immagine dov'ella
 fu posta, e invan cerconne in altro lato.
 Tosto n'avisa il re, ch'a la novella
 di lui si mostra feramente irato,
 ed imagina ben ch'alcun fedele
 abbia fatto quel furto, e che se 'l cele.

O fu di man fedele opra furtiva,
 o pur il Ciel qui sua potenza adopra,
 che di Colei ch'è sua regina e diva
 sdegnata che loco vil l'imagin copra:
 ch'incerta fama è ancor se ciò s'ascriva
 ad arte umana od a mirabil opra;
 ben è pietà che, la pietade e 'l zelo
 uman cedendo, autor se 'n creda il Cielo.
 (II 8-9)

Le due stanze descrivono un secondo ‘rapimento’, quello celeste, o presunto tale. All’alba l’effigie è sparita, e non è più possibile trovarla. L’immagine della vergine, una volta svelata, oltraggiata,

s'invola. Il narratore stesso sostiene di non sapere chi o che cosa abbia portato via l'effigie. Il punto è proprio questo: al di fuori della propria grotta, violata, la vergine scompare dalla vista, si sottrae al contatto del ladro, del rapitore: quasi che il possesso implichi e conduca, necessariamente, alla nullificazione o alla trasposizione su un altro piano del reale.

2.4 La vergine del fuoco

È proprio sulla sparizione dell'effigie che il Tasso innesta una seconda sequenza narrativa, il secondo elemento di una importante tripartizione. Il re Aladino, convinto che la sparizione sia dovuta al furto per mano di un cristiano, decide di annientare tutta la comunità cristiana di Gerusalemme. La popolazione non reagisce, e si ritiene ormai perduta, quand'ecco che «le timide genti irresolute/ donde meno speraro ebber salute» (II 13, 7-8). Qualcuno si fa avanti per dichiararsi colpevole a favore della comunità:

Vergine era fra lor di già matura
verginità, d'alti pensieri e regi,
d'alta beltà; ma sua beltà non cura,
o tanto sol quant'onestà se 'n fregi.
È il suo pregio maggior che tra le mura
d'angusta casa asconde i suoi gran pregi,
e de' vagheggiatori ella s'invola
a le lodi, agli sguardi, inculta e sola.

Pur guardia esser non può ch'in tutto celi
beltà degna ch'appaia e che s'ammiri;
né tu il consenti, Amor, ma la riveli
d'un giovenetto a i cupidi desiri.
Amor, ch'or cieco, or Argo, ora ne veli
di benda gli occhi, ora ce li apri e giri,
tu per mille custodie entro a i più casti
virginei alberghi il guardo altrui portasti.
(II 14-15)

È ancora una vergine al centro della scena, una figura *abdit*a, come la regina e l'effigie. Benché il narratore dica che tale donna (per adesso non nominata, come non era nominata la madre di Clorinda) abbia come prerogativa grandi qualità, si dice che: «È il suo pregio maggior che tra le mura/ d'angusta casa asconde i suoi gran pregi» (II 14, 5-6). Essere *abdit*a, in sostanza, è il suo pregio più grande. La «angusta casa» (II 14, 6) non può non far venire alla mente la torre in cui la regina d'Etiopia si è fatta rinchiudere di buon grado (XII 22, 7-8). Il re d'Etiopia, infatti, aveva deciso di chiudere la moglie nella torre perché «in chiuso loco/ vorria celarla a i tanti occhi del cielo» (XII 22, 5-6), così come si è già avuto modo di osservare.³⁶ Lo sguardo, insomma, era lo strumento principale di disvelamento,

³⁶ *Supra*, I.1.1.

di appropriazione, come peraltro si è evidenziato a proposito del primo incontro fra Tancredi e Clorinda.³⁷ Allo stesso modo, la vergine qui «s'invola/ [...] agli sguardi» (II 14, 7-8).

La «torre» (XII 25, 3), il «sotterraneo altare» (II 5, 2) e la «angusta casa» (II 14, 6) sono sfaccettature di uno stesso segno: il rifugio della vergine. Ma così come Ismeno, a motivo delle sue stregonerie e delle sue occulte conoscenze, riesce a far penetrare il re nel sotterraneo, e così come tra «i tanti occhi del cielo» (XII 22, 6) qualcuno infine riesce a penetrare nelle mura della torre (anche qui si osservi la scena che si crea nel gioco di sguardi: in realtà è lo sguardo della regina a fermarsi sull'immagine dipinta che causa la partecipazione dell'immagine del santo e della principessa alla gravidanza), ecco, allo stesso modo anche i muri della «angusta casa» (II 14, 6) vengono penetrati da uno sguardo. Alla strofe quindicesima, infatti, si mette in luce il ruolo di Amore a proposito della vista: «tu per mille custodie entro a i più casti/ virginei alberghi il guardo altrui portasti» (II 15, 7-8). Lo sguardo, insomma, è più potente di qualunque protezione o muro.

Colui che riesce nell'impresa di vincere la difesa della «angusta casa» è «un giovenetto» che ha dei «cupidi desiri», e a cui la vergine viene 'rivelata' («tu la riveli», II 15, 3-4). Nonostante la brama dei «cupidi desiri» (II 15, 4), però, il «giovenetto» (II 15, 4) non sembra costituire un pericolo per la vergine:

Colei Sofronia, Olindo egli s'appella
d'una cittade entrambi e d'una fede.
Ei che modesto è sì com'essa è bella,
brama assai, poco spera, e nulla chiede;
né sa scoprirsi, o non ardisce; ed ella
o lo sprezza, o no 'l vede, o non s'avede.
Così fin ora il misero ha servito
o non visto, o mal noto, o mal gradito.
(II 16)

Olindo è un personaggio parallelo a Tancredi. Tancredi è affetto da un amore «vano» (I 9, 5), mentre quello di Olindo è un amore in cui «poco spera» (II 16, 4), in cui perciò esiste ancora una minima possibilità di riuscita. Olindo non scopre la vergine, e non osa scoprire neanche se stesso (II 16, 5). Perciò Sofronia può permettersi di non vedere, non sapere o non volere (II 16, 8). Sofronia è dunque in posizione di forza: anche se Olindo potenzialmente può penetrare il muro della «angusta casa» (II 14, 6), non riesce a farlo.

³⁷ *Supra*, I.1.2.

Accade però che Aladino decida di uccidere tutti i cristiani. Serve pertanto un'azione coraggiosa, temeraria, per preservare la comunità. Ed è questo che Sofronia intende mettere in atto, offrendosi come vero e proprio *φάρμακός*:³⁸

La vergine tra 'l vulgo uscì soletta,
non copri sue bellezze, e non l'espose;
raccolse gli occhi, andò nel vel ristretta,
con ischive maniere e generose.
[...].

Mirata da ciascun passa, e non mira
l'altera donna, e innanzi al re se 'n viene.
Né perché irato il veggia, il piè ritira,
ma il fero aspetto intrepida sostiene.
– Vengo, signor, – gli disse – e 'ntanto l'ira
prego sospenda e 'l tuo popolo affrene:
vengo a scopriarti, e vengo a darti preso
quel reo che cerchi, onde sei tanto offeso. –
(II 18, 1-4; 19)

Sofronia si palesa, senza ostentazioni, tra il «vulgo» (II 18, 1), stagliandosi «soletta» (II 18, 1), così com'è sempre stata («inculta e sola», II 14, 8). «Raccolse gli occhi» (II 18, 3) è una mirabile resa che ancora verte intorno al campo dello sguardo. Inviolata, Sofronia si offre ma non si dà, resta chiusa nel proprio io; è «nel vel ristretta» (II 18, 3), mantiene cioè la propria persona in qualche misura nascosta. Si mostra, appunto, ma non si «espone» (II 18, 2). Ancora il Tasso gioca con gli sguardi, e per dipingere la singolarità, la solitudine e l'isolamento, simile a quello di una torre, dice di Sofronia: «Mirata da ciascun passa, e non mira» (II 19, 1). Non c'è reciprocità di sguardo. Sofronia è sola perché tale vuole restare, anche in mezzo alla folla.³⁹

L'eccezione di Sofronia rispetto alle figure viste fino qui (la regina d'Etiopia, l'effigie, e in parte Clorinda) risiede nell'intenzione di venir meno alla propria caratteristica principale, quella del restare *abdit*a. O meglio, Sofronia offre il proprio essere occulta alla comunità, custodendo però tale virginale essenza. Può farlo mediante il 'velo', mediante gli occhi 'raccolti'. Offre quindi se stessa ad Aladino, senza però venir meno alle proprie prerogative. «Vengo, signor [...] / vengo a scopriarti, e vengo a darti preso [...]» (II 19, 5, 7): con queste parole (da notare la ripetizione del verbo “venire”, a sottolineare la volontarietà dell'atto, la ragione dell'esser uscita allo scoperto) Sofronia 'si scopre',

³⁸ «Cavalieri cristiani ed eroine pagane [...] si muovono sulla scena del poema sepolti sotto insegne, armature, simboli, travestimenti e quando affiorano dalla prigionia delle vesti, è quasi sempre per affrontare un rito sacrificale», GIANCARLO MAZZACURATI, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in «Cheiron» VI, 1986, p. 35. Mazzacurati applica questa affermazione in particolare al canto XII, strofe 64, (l'ultimo duello tra Clorinda e Tancredi), ma in effetti questa riflessione sembra valida ed esplicativa anche in riferimento a chi non rientra né nella categoria del 'cavaliere cristiano', né in quella della 'eroina pagana', come appunto Sofronia, che, come si vedrà, verrà privata del velo e del manto e poi posta sulla pira (II 26, 3).

³⁹ Si veda per un confronto con l'episodio dell'apparizione di Armida, personaggio a Sofronia speculare, DANTE DELLA TERZA, *Tasso e Dante*, «Belfagor», XXV, luglio 1970, p. 414.

‘si dà presa’, e denuncia se stessa come artefice unica del furto («se fui sola a l’onor, sola a le pene», II 23, 8). Accetta pertanto su sé sola la punizione, che coinciderebbe, in effetti, con la sottrazione alla realtà che la circonda (come la regina d’Etiopia, l’effigie, e, vedremo, Clorinda):

Qui comincia il tiranno a risdegnarsi;
poi le dimanda: – Ov’hai l’imago ascosa?
– Non la nascosi, – a lui risponde – io l’arsi,
e l’arderla stimai laudabil cosa;
così almen non potrà più violarsi
per man di miscredenti ingiuriosa.
Signore, o chiedi il furto, o ’l ladro chiedi;
quel no ’l vedrai in eterno, e questo il vedi.

Benché né furto è il mio, né ladra i’ sono:
giusto è ritòr ciò ch’a gran torto è tolto.
[...].

Presa è la bella donna, e ’ncrudelito
il re la danna entr’un incendio a morte.
Già ’l velo e ’l casto manto a lei rapito,
stringon le molli braccia aspre ritorte.
Ella si tace, e in lei non sbigottito,
ma pur commosso alquanto è il petto forte;
e smarrisce il bel volto in un colore
che non è pallidezza, ma candore.
(II 24; 25, 1-2; 26)

Partecipe dello spirito dell’effigie, Sofronia rivendica il furto e l’atto dell’averla arsa, atto sacrilego, in sé, ma non più tale se fatto per sottrarre l’immagine allo ‘stupro’ di Aladino e di Ismeno. Una volta contaminata, la vergine non può più essere nascosta, così come ribatte Sofronia: «così almen non potrà più violarsi» (II 24, 5). Sofronia sottolinea poi il procedimento descritto fino a qui: «giusto è ritòr ciò ch’a gran torto è tolto» (II 25, 2); è giusto togliere di nuovo quello che è stato tolto la prima volta senza averne il diritto. E così, con le proprie parole, Sofronia condanna se stessa alla fine che avrebbe fatto fare all’effigie: il fuoco, la sottrazione del corpo per eccellenza.⁴⁰

Sofronia viene «presa» (II 26, 1), «’l velo e ’l casto manto a lei rapito» (II 26, 3), e il suo corpo subisce la violenza («stringon le molli braccia aspre ritorte», II 26, 4). Presa, spogliata e costretta dalle corde, Sofronia assume un ultimo tratto noto, tipicamente ‘clorindeo’: il «candore» (II 26, 8).

⁴⁰ Bruciare con il fuoco è già nelle prime pagine dell’Antico Testamento rappresentazione di un processo di purificazione, come si evince ad esempio in *Numeri* 31, 22-23, in cui Jahvè comanda al popolo di passare nel fuoco gli oggetti di metallo presi dalle città conquistate per purificarli. Nell’Antico Testamento si parla di ‘fuoco consumante’: *quia Dominus Deus tuus ignis consumens est* (*Deut.* 4:24). D’altro lato, come evidenzia Jung citando Max Müller a proposito del dio indiano Agni: «Il fuoco consumava la vittima, ed era quindi una sorta di officiante», in CARL GUSTAV JUNG, *Simboli della trasformazione*, [1952], traduzione di Renato Raho, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 168. Secondo Braghieri, il fuoco è qui «strumento-espressione della bipolarità rituale di annullamento e di liberazione, violento rinnovamento. Dalla “risposta” del fuoco ella emerge, come emergerà poco più innanzi dal rogo, muovendo verso un’altra delle fasi significative del processo rituale», PAOLO BRAGHERI, *Op. cit.*, p. 52.

Olindo viene a sapere della condanna, teme si tratti della «sua donna» (II 27, 4), e cerca di convincere Aladino della propria colpevolezza e dell'innocenza di lei. Sofronia non sembra però volere compagnia neanche adesso: «Ho petto anch'io, ch'ad una morte crede/ di bastar solo e compagnia non chiede» (II 30, 7-8). Il re, adirato, condanna entrambi allo stesso rogo: «Sono ambo stretti al palo stesso; e vòlto/ è il tergo al tergo, e 'l volto ascoso al volto» (II 32, 7-8). Anche nell'immediatezza della fine, la vergine si sottrae alla vista di Olindo, che sembra accorgersi solo in un secondo momento della tragicità del suo amore:

– Quest'è dunque quel laccio ond'io sperai
teco accoppiarmi in compagnia di vita?
questo è quel foco ch'io credea ch'i cori
ne dovesse infiammar d'eguali ardori?

Altre fiamme, altri nodi Amor promise
altri ce n'apparecchia iniqua sorte.
Tropo, ah! ben troppo, ella già noi divise,
ma duramente or ne congiunge in morte.
Piacemi almen, poich'in sì strane guise
morir pur déi, del rogo esser consorte,
se del letto non fui; duolmi il tuo fato,
il mio non già, poich'io ti moro a lato.

Ed oh mia sorte avventurosa a pieno!
oh fortunati miei dolci martiri!
s'impetrarò che, giunto seno a seno,
l'anima mia ne la tua bocca io spiri;
e venendo tu meco a un tempo meno,
in me fuor mandi gli ultimi sospiri. –
(II 33, 1-4; 34; 35, 1-6)

Se il fuoco è per Sofronia il simbolo della purificazione, ed è nel fuoco che sostiene di aver gettato l'effigie, per Olindo il fuoco è simbolo di passione e di compartecipazione all'amore. Tanto Sofronia è sola e isolata, quanto Olindo la immagina «compagnia di vita» con cui «accoppiarsi» (II 33, 6). Olindo diventa perciò un 'consorte del rogo' (II 34, 6), un consorte nella purificazione, che si oppone al 'consorte del letto' (II 34, 7). Il desiderio che rimane al giovane è di giungere «seno a seno» (II 35, 3), il che implicherebbe un capovolgimento rispetto alla posizione nella quale i due sono stati legati («il tergo al tergo, e 'l volto ascoso al volto», II 32, 8). L'atto mimetico del rapporto sessuale, ormai tutto improntato alla morte, all'anima, e però ancora così sensualmente caratterizzato, è evidentissimo: «s'impetrarò che, giunto seno a seno,/ l'anima mia ne la tua bocca io spiri;/ e venendo tu meco a un tempo meno,/ in me fuor mandi gli ultimi sospiri» (II 35, 4-6).

Si ritroveranno alcuni caratteri comuni tra Olindo e Tancredi in questo amarsi-per-la-morte.⁴¹ Quel che importa adesso è la reazione di Sofronia. Dopo aver redarguito Olindo, intimandolo a

⁴¹ *Infra*, I, 6.4-6.5.

confessarsi a Dio e a volgersi al cielo («Mira 'l ciel com'è bello, e mira il sole/ ch'a sé par che n'inviti e ne console», II 36, 7-8), Sofronia si trasfigura, pietrificandosi nell'immagine della vergine e della martire per eccellenza: «Tu sola il duol comun non accompagni,/ Sofronia; e pianta da ciascun non piagni» (II 37, 7-8). Come si è visto fino a qui, per Sofronia la collettività intesa come comunità, comunione di intenti e di sentire, non esiste. Perfino adesso, fisicamente accompagnata nel rogo da Olindo, Sofronia sceglie la solitudine e l'immagine superna della purezza incontaminata.

Se a tutta prima si sente la lieve e persistente intelaiatura del canto V dell'*Inferno* dantesco,⁴² risuona pure, *in nuce*, il libro IV delle *Metamorfosi* di Apuleio, in cui la bella Psiche, sul monte, non piange il proprio destino: nonostante l'orrore che tutti vedono schiudersi dinanzi a lei, ella guarda oltre, più in là, e attende la propria rivelazione finale, il proprio sposo, la morte.

Psiche è stata a lungo paragonata a Venere (*nova Venus*, IV, XXXIV) dai propri concittadini, ed è per questo che crede di meritare una punizione. Mentre il popolo e i parenti l'accompagnano in una sorta di corteo funebre, e piangono e si disperano, Psiche rivolge loro le seguenti parole: *Ducite me et cui sors addixit scopulo sistite. Festino felices istas nuptias obire, festino generosum illum maritum meum videre. Quid differo, quid detrecto venientem qui totius orbis exitio natus est?* (Apul., *Met.*, IV, XXXIV). Come per Psiche, le 'nozze' di Sofronia sono un evento che, nel sentimento collettivo, suscita disperazione e orrore. Sofronia offre la sua «matura/ verginità» (II 14, 1-2) al fuoco, così come, a suo dire, avrebbe offerto al fuoco l'effigie della Dea. In molti modi si potrebbe interpretare l'espressione ultima di Psiche sul monte, *qui totius orbis exitio natus est*. Quello che però

⁴² Per quanto visto finora, nella sterminata bibliografia tassiana in cui è facile fare naufragio non si è parlato di un confronto specifico tra i due canti. Né l'edizione critica di Caretti né quella di Chiappelli fanno riferimento a questa fonte. Nell'edizione critica della *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, (BUR, Milano 2009), nella nt. 8 alla strofe 28, «tanto amò la non amante amata» si dice: «Cfr. Dante, Inf. V, 103: «amor, ch'a nullo amato, amar perdona»». Ci sono però altri richiami allo stesso canto dell'*Inferno*. La parte che in effetti sembra più speculare all'episodio di Paolo e Francesca inizia forse alla strofe 33, v. 3. I «dolorosi lai» (II 33, 3) di Olindo fanno eco ai «lai» delle gru introduttivi di *Inf.*, V, 46. L'unione nella morte è un motivo che lega le due coppie. Olindo, nel suo lamento, dice: «Tropo, ah! ben troppo, ella [la sorte] già noi divise/ ma duramente or ne congiunge in morte» (II 34, 3-4); Francesca dice di Paolo: «Questi, che mai da me non fia diviso» (*Inf.*, V, 135). Inoltre, se Olindo piange (II 42, 5) e Sofronia tace (II 42, 7), Francesca parla e Paolo piange (*Inf.*, V, 139-140). Il chiasmo che si compone qui è molto raffinato. Olindo assume, per così dire, il ruolo di Francesca, e Sofronia, in un ardito rovesciamento, non vortica nella bufera infernale ma tende, dal rogo, al cielo, e non ha parole da offrire, ma un silenzio che ha del trascendente. Il ruolo dell'osservatore, che nell'*Inferno* è prerogativa di Dante, diventa qui di Clorinda. La commozione di Dante («[...] or son venuto/ Là dove molto pianto mi percuote», *Inf.*, V, 26-27; «Pietà mi giunse, e fui quasi smarrito», *Inf.*, V, 72) corre parallela alla commozione di Clorinda («Clorinda intenerissi, e si condolse/ d'ambidue loro e lagrimonne alquanto», II 43, 1-2), ma a differenza di Dante, che nulla può, Clorinda passa prontamente all'azione, e se Olindo è salvato da Clorinda grazie all'affinità che lei sente con Sofronia, Paolo e Francesca si condannano a vicenda. Dante parla direttamente con Francesca, e si rivolge a lei dicendo: «Ma dimmi [...]» (*Inf.*, V, 118), mentre Clorinda non parla con i due condannati, ma si rivolge a un vecchio dicendo: «Deh! dimmi [...]» (II 43, 7), sempre a inizio verso, come fa Dante. La coppia dantesca di condannati si lega così alla coppia tassiana, la coppia, appunto, che è stata identificata come «rivalutazione dell'istituto matrimoniale avviato dalla Chiesa dopo il Concilio di Trento» (MARCO SANTAGATA, *La letteratura nei secoli della tradizione: dalla Chanson de Roland a Foscolo*, Laterza, Roma, 2007, p. 222). In questa luce, però, la questione del matrimonio, e della composizione stessa della coppia, sembra molto meno pacificante e pacificata, come sostiene anche Santagata (Ivi, pp. 222-227). Se è vero che la lettura di Santagata di Sofronia e Olindo come controcanto e riflesso della coppia Gildippe-Odoardo è convincente, è altresì vero che è necessario, per una visione d'insieme, tener conto di tutte le sfaccettature che l'episodio offre per provare a farsi un'idea della profondità e dell'importanza del canto II.

appare chiaro è il forte senso di annichilamento, la volontà di abbracciare il proprio essere-per-la-morte. Psiche viene lasciata sul monte nel buio più totale; Sofronia è pienamente illuminata. Entrambe, però, vengono riscattate dalla morte in modi inaspettati. Psiche viene sollevata dallo Zefiro, e Sofronia viene ‘ricomprata’ da una terza vergine, Clorinda.

Sofronia viene ammantata di cristianità dal Tasso,⁴³ e nonostante questo, come si è accennato, diversi lettori – censori – sono stati disturbati dall’episodio in generale, al punto che il Tasso infine ha scelto di espungerlo dalla *Conquistata*. Dietro al velo cristianizzante, però, Sofronia, e l’effigie prima di lei, concorrono a formare un’immagine di inquieto paganesimo,⁴⁴ di verginità inviolabile che si sottrae al mondo e si conserva altrove,⁴⁵ di inquietante forza di un femminino volto al nulla, comprensivo, forse, di tale nulla, e che si sdoppia, si duplica, e confluisce poi in quel personaggio mirabile che il Tasso ha creato: Clorinda.

2.5 L’assunzione degli *avatara*

La scena raggiunge l’apice: Sofronia distoglie Olindo dalle fantasie amorose e lo forza a volgersi al cielo. Ancora, il movimento protagonista è quello dello sguardo. Novella Beatrice, Sofronia contempla il cielo e il sole (II 36, 7-8) e invita Olindo a fare altrettanto. Sofronia è già dunque volta a un altrove, è già sottratta al qui e all’ora. Olindo, dal canto suo, non può seguirla in tale percorso, che gli è precluso. All’impero di Sofronia, «piange il fedel, ma in voci assai più basse» (II 37, 2). Olindo è davvero, e a tutti gli effetti, un ‘fedele d’amore’.

Così come l’effigie era stata sottratta a Ismeno e al re Aladino dopo essere stata violata dalla blasfemia dell’atto (il motivo del nascondere e del celare è ribadito con insistenza dalla ottava all’undicesima strofe), la figura di Sofronia, ormai trasfigurata, è *focus* dell’attenzione del «vulgo de’ pagani» (II 37, 1), ma è insostenibile per il re: «Un non so che d’inusitato e molle/ par che nel duro petto al re trapasse:/ ei presentillo, e si sdegnò; né volle/ piegarsi, e gli occhi torse, e si ritrasse» (II 37, 3-6). Aladino si accorge di essere sul punto di partecipare all’evento, al rito, e fa resistenza. Non vuole piegarsi (II 37, 5-6) alla forza di tale immagine, e perciò distoglie lo sguardo e si ritrae. Dopo aver tanto perseguito e ricercato l’effigie nascosta, adesso sceglie di non vedere ciò che, in effetti, ha quasi del sovrannaturale, e ciò che gli richiede di essere visto; ricordiamo infatti le parole di Sofronia

⁴³ A tutta prima, infatti, i modelli di Sofronia paiono quelli di «eroismo biblico e cristiano», tra i quali si possono elencare Giuditta e le vergini del trattato *De virginibus* di Sant’Ambrogio, come fa notare Franco Tomasi nella sua edizione critica alla *Liberata* (cit., nt. 1 alla strofe 14).

⁴⁴ «[...] l’animo del Tasso appare recettivo, anche ad un livello di religione popolare, all’insidia del demonico [...]», come giustamente nota DANTE DELLA TERZA, *Op. cit.*, p. 401.

⁴⁵ Il sottrarsi, lo scomparire, per rimanifestarsi dopo un mutamento, come ad esempio un nome nuovo, è un tratto tipico della Magna Mater, come notato da ANITA SEPPILLI, *Sacralità dell’acqua e sacrilegio dei ponti. Persistenza dei simboli e dinamica culturale*, Sellerio, Palermo 1977, in particolare pp. 132-134.

quando gli si presenta come colpevole del 'ratto': «Signore, o chiedi il furto, o 'l ladro chiedi;/ quel no 'l vedrai in eterno, e questo il vedi» (II 24, 7-8).

È a questo punto che la *mise en abîme* giunge all'apice: finalmente, dopo l'effigie, dopo Sofronia, compare Clorinda. Clorinda, che finora il lettore ha conosciuto quale apparizione (I 47, 1-2), 'puro volto', è il terzo elemento della triade del canto II, e l'acme stesso del triangolo virginale.

Il legame tra Sofronia e Clorinda si crea già nella consonanza delle rime. «Tu sola il duol comun non accompagni,/ Sofronia; e pianta da ciascun non piagni» (II 37, 7-8) si congiunge al «Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero/ (ché tal pareo) d'alta sembianza e degna» (II 38, 1-2). La comunanza tra le due si intuisce già dall'espressione «alta sembianza» (II 38, 2). Sofronia è stata descritta come «Vergine [...] d'alti pensieri e regi,/ d'alta beltà» (II 14, 1-3). Il motivo dell'altezza, così pregnante per Clorinda, come si vedrà a breve,⁴⁶ compare *in nuce* già quale elemento di Sofronia, elemento sottile, in trasparenza, di verticalità, di alterità. Lo scarto è solo apparente: Clorinda si presenta, di nuovo improvvisamente e inaspettatamente («Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero», II 38, 1), come un guerriero, ma subito il lettore è messo all'erta: «(ché tal pareo)», chiosa il Tasso. Clorinda è un'apparizione che svia, una «forma assunta» che si fa fatica a ricondurre alla «forma autentica». Il guerriero «mostra, d'arme e d'abito straniero,/ che di lontan peregrinando vegna». Tanto il «pregio» di Sofronia consisteva nel celarsi nella «angusta casa» (II 14, 5-6), quanto il guerriero si palesa, al contrario, come straniero ed errante, uso al viaggio e alle grandi distanze.

Lo straniero concentra su di sé l'attenzione del popolo, sottraendola a Sofronia. Su un particolare, comunque, si focalizza lo sguardo di tutti i presenti:

La tigre, che su l'elmo ha per cimiero,
tutti gli occhi a sé trae, famosa insegna,
insegna usata da Clorinda in guerra;
onde la credon lei, né 'l creder erra.
(II 38 5-8)

Abilmente il Tasso mette in primo piano la tigre, più che il guerriero. Il lettore ancora non sa a cosa riferire questo elemento, se non a un segno generico di forza e ferinità. E, come fatto notare da Laura Benedetti,⁴⁷ neanche Clorinda conosce ancora l'episodio del suo passato che la riconduce alla fiera. Ma la tigre, come sa chi ha seguito la biografia di Clorinda, è l'essenza di Clorinda, è ciò che la rende, o che perlomeno contribuisce a renderla, un personaggio ibrido, tra due mondi.⁴⁸ Clorinda non si manifesta chiaramente: la tigre è la sua insegna, e a motivo dell'insegna tutti «la credon lei»; dopo una lievissima sospensione arriva la conferma: «né 'l creder erra» (II 38, 8). Clorinda, insomma, continua a presentarsi come una creatura indecifrabile e misteriosa. Finalmente, dopo l'apparizione

⁴⁶ *Infra*, in particolare I.4.2.

⁴⁷ LAURA BENEDETTI, *Op. cit.*, p. 51.

⁴⁸ Cfr. *supra*, I.1.4.

del canto I, Tasso comincia lentamente a dissipare una parte dell'aura misteriosa che avvolge la vergine guerriera:

Costei gl'ingegni femminili e gli usi
tutti sprezzò sin da l'età più acerba:
a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi
inchinar non degnò la man superba.
Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi,
ché ne' campi onestate anco si serba;
armò d'orgoglio il volto, e si compiacque
rigido farlo, e pur rigido piacque.
(II 39)

Lo sdegno di Clorinda per i lavori femminili è una prima indicazione della formazione che Clorinda opera su di sé, formazione, come ha ben spiegato Chiappelli, del tutto consapevole e volontaria.⁴⁹ Benché il nome di Aracne sia sinonimico della tessitura, e quindi di un'attività muliebre per eccellenza, varrà forse la pena di soffermarvisi un momento.

Clorinda, si dice qui, «a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi/ inchinar non degnò la man superba» (II 39, 3-4). Il mito di Aracne, come è noto, compare nella veste più completa nelle *Metamorfosi* di Ovidio (*Met.*, VI, 1-145). La storia è nota: Aracne vanta la propria capacità di tessere, ritenendosi superiore a Pallade stessa, e sostenendo che in una competizione con la dea avrebbe vinto lei. Pallade le offre una possibilità di redenzione, presentandosi a lei nella forma di una vecchia e ammonendola di non mancare di riguardo agli dèi. Aracne ribadisce la propria posizione; Atena assume la sua vera forma, e acconsente alla sfida di Aracne. Il soggetto cui Pallade si dedica è, in sostanza, il trionfo degli dèi quali governatori sugli uomini, nell'atto di aggiudicarsi il controllo delle città o di punire i ribelli e i superbi. Aracne, al contrario, si dedica a tessere i soprusi degli dèi: le violenze, i 'ratti'. La fine di Aracne è un atto di pura ὕβρις. Se da parte sua Aracne sceglie la violenza contro di sé, il suicidio, Atena aggiunge violenza alla violenza avvalendosi del perfido strumento della metamorfosi: trasformandola in un ragno, costringe Aracne e la sua discendenza alla vita, e a tessere per l'eternità.

Se pertanto, fermandosi al significato primo dell'espressione tassiana «a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi/ inchinar non degnò la man superba» (II 39, 3-4) si intende correttamente che Clorinda non si dedicò a lavori femminili, si può forse più scivolosamente, eppur legittimamente, pensare che Clorinda, pur manifestando l'orgoglio di Aracne, non si presta al mondo che Aracne sceglie di rappresentare. Clorinda, come Pallade, pensa alla guerra, e tiene lontano il mondo del caos e del desiderio.

A differenza di Sofronia, della madre in Etiopia, e dell'effigie, (e si può immaginare, anche della vergine Aracne), Clorinda «[f]uggì gli abiti molli e i lochi chiusi» (II 39, 5). Clorinda,

⁴⁹ Cfr. FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit., in particolare pp. 57-59.

rappresentata di nuovo come fuggitiva, non cerca la torre, la casa o la grotta, ma trova il proprio *ubi consistam* in un mondo che non sembrerebbe essere, originariamente, quello delle donne o delle vergini viste fin qui: i campi. Il narratore dice infatti «ché ne' campi onestate anco si serba» (II 39, 6), creando così una struttura che può prestarsi a fraintendimenti. Chiappelli in nota suggerisce, alla voce «anco»: «va con *ne' campi*». Quindi, secondo la ricostruzione di Chiappelli, la frase andrebbe intesa: «perché nei campi ancora si serba l'onestà». Questa affermazione, però, risulta stridente se si pensa alla Sofronia il cui «pregio maggior» è «che tra le mura/ d'angusta casa asconde i suoi gran pregi» (II 14, 5-6). La casa, la torre, la grotta, perfino, sembrerebbe che si dica qui, nascondono un pericolo che tra i campi non si trova. E in effetti, ripercorrendo le vicende di Sofronia, della regina d'Etiopia, e dell'effigie, ci si rende conto che la violenza, o la violazione, è avvenuta proprio nel luogo riparato, nei «lochi chiusi», dove possono penetrare gli sguardi, i maghi, o Amore.

Clorinda, del resto, non ha nulla da temere, perché «armò d'orgoglio il volto, e si compiacque/ rigido farlo» (II 39, 7-8). O almeno, così pare. Perché, per quanto 'armi' il volto di orgoglio, e lo renda rigido come un elmo, arrivando a chiuderlo completamente alla vista con l'elmo stesso, il volto «pur rigido piacque» (II 39, 8). L'elmo, che rappresenta il rifugio di Clorinda, offre comunque una possibilità di essere penetrato e di lasciare scoperto il volto. Questo è esattamente ciò che è successo nel canto I, durante l'incontro con Tancredi. Tancredi è colui che incidentalmente ha visto il volto, e a cui il volto «piacque».

Nella strofe 40 si racconta della trasformazione cui Clorinda sottopone il corpo fino a diventare una guerriera, e a portare a compimento quell'identità duplice, tra fiera ed essere umano, già assunta in parte essendo allattata dalla tigre. Tra la «via montana» e la «silvestra» e le «guerre» (II 40, 5-6), Clorinda si qualifica sempre come 'inseguitrice' («l'orme seguì di fer leone e d'orso;/ seguì le guerre» II 40, 6-7). La ferocia che la contraddistingue ha anzi qualcosa di menadico:

Viene or costei da le contrade perse
perch'a i cristiani a suo poter resista,
bench'altre volte ha di lor membra asperse
le piagge, e l'onda di lor sangue ha mista.
(II 41, 1-4)

Come una menade, Clorinda fa a pezzi i nemici e ne disperde le membra. Chiappelli registra una forma di gigantismo nell'*enjambement* tra i versi 3 e 4, quasi un verso solo non potesse bastare a raccontare le gesta della guerriera. Si parla anche dell'«onda» (II 41, 4) che si mischia al sangue delle vittime. La visione è cosmica, ma si stempera subito in un movimento di umanità:

Or quivi in arrivando a lei s'offerse
l'apparato di morte a prima vista.

Di mirar vaga e di saper qual fallo
condanni i rei, sospinge oltre il cavallo.
(II 41, 5-8)

Clorinda, avvezza allo spettacolo atroce della morte, viene richiamata dall'«apparato di morte» (II 41, 6), e decide di avvicinarsi, perché è di «mirar vaga» (II 41, 7). Clorinda, che è 'mirata', 'ammirata' (I 47, 5), che «tutti gli occhi a sé trae» (II 38, 6), finalmente alza lo sguardo e, a sua volta, guarda. Da guardata, si fa soggetto che guarda, che desidera guardare. Questa è la prima volta che si esprime nel testo un desiderio e un moto dello sguardo di Clorinda. Cosa ha catturato la sua attenzione?

Cedon le turbe, e i duo legati insieme
ella si ferma a riguardar da presso.
Mira che l'un a tace e l'altro geme,
e più vigor mostra il men forte sesso.
Pianger lui vede in guisa d'uom cui preme
pietà, non doglia, o duol non di se stesso;
e tacer lei con gli occhi al ciel sì fisa
ch'anzi 'l morir par di qua giù divisa.

Clorinda intenerissi, e si condolse
d'ambidue loro e lagrimonne alquanto.
Pur maggior sente il duol per chi non duolse,
più la move il silenzio e meno il pianto.
(II 42; 43, 1-4)

Come un sipario, la folla si apre e permette alla guerriera di avvicinarsi al rogo, che lei «si ferma a riguardar da presso» (II 42, 2). Clorinda fissa lo sguardo sulla coppia così dissimile, e in particolare guarda Sofronia, ormai interamente trasfigurata. Sofronia non contraccambia lo sguardo. È guardata da Clorinda, ma il suo sguardo è fisso al cielo in modo così intenso che sembra, in un certo senso, appartenervi già (II 42, 7-8). Clorinda, la stessa che ha forgiato il proprio corpo e il proprio viso, che viene percepita come fiera dagli esseri umani, che si è fatta più volte autrice dello *σπαραγμός*, davanti alla vista di entrambi cede al pianto. Ma è soprattutto la mancanza di dolore e di parole di Sofronia che la tocca, e questo sembra essere significativo.

Dopo essersi fatta raccontare i fatti, dall'emozione Clorinda passa all'azione: «Pronta accorre a la fiamma, e fa ritrarla,/ che già s'appressa, ed a i ministri parla» (II 44, 7-8). Clorinda ferma il rogo, e chiede di parlare con il re, al quale si offre come guerriera. Aladino, che conosce bene la sua fama, accetta con entusiasmo. E a questo punto Clorinda fa la sua richiesta: «i' vuo' ch'in merto/ del futuro servir que'rei mi done» (II 49, 3-4). Questa è una richiesta di liberazione, evidentemente, ma c'è di più: c'è un'appropriazione. Clorinda, guardando Sofronia, ha *visto*, innanzitutto, e ha visto *qualcosa* che l'ha mossa al pianto. E offre al re una spiegazione alternativa al furto, spiegazione che è, a sua volta, appropriazione:

E dirò sol ch'è qui comun sentenza
che i cristiani togliessero l'imago;
ma discordo io a voi, né però senza
alta ragion del mio parer m'appago.
Fu de le nostre leggi irrivenza
quell'opra far che persuase il mago:
ché non convien ne' nostri tèmpi a nui
gl'idoli avere, e men gl'idoli altrui.

Dunque suso a Macon recar mi giova
il miracol de l'opra, ed ei la fece
per dimostrar ch'i tèmpi suoi con nova
religion contaminar non lece.
Faccia Ismeno incantando ogni sua prova,
egli a cui le malie son d'arme invece;
trattiamo il ferro pur noi cavalieri:
quest'arte è nostra, e 'n questa sol si speri.
(II 50-51)

Clorinda insomma sostiene che l'immagine, un vero e proprio 'idolo', sia stata presa non dai cristiani ma da Maometto, per mantenere pura la moschea. È il suo dio ad aver preso l'effigie, e lei prende Sofronia e Olindo. Come Maometto si è appropriato dell'effigie, Clorinda si appropria di Sofronia, che è appunto ormai pura immagine, silenziosa visione tesa all'aldilà.

Aladino non rifiuta il dono alla guerriera, e i due sono liberati:

Così furon disciolti. Aventuroso
ben veramente fu d'Olindo il fato,
ch'atto poté mostrar che 'n generoso
petto al fine ha d'amore amor destato.
Va dal rogo a le nozze; ed è già sposo
fatto di reo, non pur d'amante amato.
Volsse con lei morire: ella non schiva,
poi che seco non muor, che seco viva.
(II 53)

Dopo essere stati soggetti a un vero e proprio rito, e dopo la trasfigurazione di Sofronia, ecco che la possibilità di tornare alla società è soggetta a una trasformazione. La metamorfosi di Olindo è ben espressa ai versi 4-6: Olindo va «dal rogo a le nozze», e da «reo» si fa «sposo», da «amante», «amato». Già 'consorte del rogo', si fa, come auspicava, 'consorte di letto' (II 34, 6-7), ma per diventare 'consorte di letto' è dovuto prima essere 'consorte di rogo'. Chiappelli mette in evidenza che «il personaggio di Sofronia [è] caratterizzato dal ritegno, dal rifiuto» (nt. 2 a II 28), e tale «rifiuto» qui si conserva. Sofronia «non schiva/ [...] che seco viva», ma solo in virtù di quel passaggio fondamentale: «poi che seco non muor» (II 53, 7-8). Attraverso il denudamento, il fuoco e la trasfigurazione, Sofronia può tornare e proseguire la sua metamorfosi, che non è ancora giunta alla fine. Infatti, nel testo si dice che:

[...] il sospettoso re stimò periglio
tanta virtù congiunta aver vicina;
onde, com'egli volse, ambo in essiglio
oltra i termini andâr di Palestina.
(II 54, 1-4)

Sofronia termina così la propria mutazione: diventando esule, scompare oltre i confini di Gerusalemme, oltre, insomma, i confini del palcoscenico. L'annichilarsi di Sofronia risponde perciò alla logica fino a qui esposta. La vergine, appunto, se muta il proprio stato si sottrae. Sofronia segue questo *pattern* due volte: prima trasfigurandosi sul rogo, e poi sottraendosi alla città. Spetta a Clorinda, adesso, caricarsi del ruolo della vergine sulla parete della torre, della madre, di Sofronia, e dell'effigie, per compiere il proprio cammino verso la trasfigurazione.

3. La testa di Medusa. Idoli e draghi contro il cavaliere

La strana triade santo (o eroe), principessa e drago comincia a comporsi e a dare i propri inaspettati esiti. Alla luce di altre figure letterarie, tra le quali Erminia, ma anche Dafne, Laura, Meridiana e Bradamante, è possibile individuare somiglianze significative, e più significative differenze. Se qui Erminia è fondamentale chiave di lettura per meglio comprendere non solo Clorinda, ma anche il rapporto Clorinda-Tancredi, Dafne e Laura in particolare segnano la parte più disturbante, meno pacificante, della guerriera. Man mano, nella narrazione di Tasso, Clorinda emerge sempre più quale nodo di *personæ*.

Tancredi, necessario controcanto di Clorinda, prosegue la discesa infera nel proprio io. Dopo aver incontrato una Clorinda ninfale, deve adesso affrontare il volto di Medusa, e forse quello, ancora più terribile, di una risorta Cibeles.

3.1. La città e la torre: Erminia

Alla dipartita di Sofronia e di Olindo da Gerusalemme fa da contrappunto, poco dopo, l'avvistamento di Gerusalemme da parte dell'esercito cristiano. La città santa diventa così magnete dell'azione: tutto vortica intorno a essa. La città finora è, per il lettore, il luogo della sacralità virginale che viene violata e che s'invola, come si è visto a proposito dell'effigie e di Sofronia. Alete, inviato del re d'Egitto, nel tentativo di fermare l'avanzata di Goffredo verso la città, dice:

Ogni campo d'intorno arso e distrutto
ha la provida man de gli abitanti,
e 'n chiuse mura e 'n alte torri il frutto
riposto, al tuo venir più giorni inanti.
(II 75, 1-4)

Gli abitanti della città si sono preparati per l'assedio e, dopo aver bruciato i campi per non lasciare rifornimenti alle truppe cristiane, hanno accumulato le riserve nelle «chiuse mura» e nelle «alte torri», simboli ormai familiari che celano qualcosa di prezioso e misterioso, in questo caso «il frutto», il frutto dei campi, il cibo. Ma ecco quel che dice Goffredo, rispondendo alle parole minacciose di Alete:

Sappi che tanto abbiám sin or sofferto
in mare, in terra, a l'aria chiara e scura,
solo acciò che ne fosse il calle aperto
a quelle sacre e venerabil mura
(II 82, 1-4)

Alla chiusura delle mura e all'altezza delle torri Goffredo oppone un movimento contrario: l'apertura di una «calle» a violare la cinta muraria. La reazione di Argante, che conosciamo qui per la prima volta e che appare in veste di messaggero, non di guerriero – ma la sua natura di combattente, più che d'ambasciatore, è insopprimibile – non si fa attendere. Posto di fronte alla determinazione del campo cristiano, Argante in un gesto si fa emblema della guerra e della pace:

[...] il suo manto per lo lembo prese,
curvollo e fenne un seno; e 'l seno sporto,
così pur anco a ragionar riprese
via più che prima dispettoso e torto:
– O sprezzator de le più dubbie imprese,
e guerra e pace in questo sen t'apporto:
tua sia l'elezione; or ti consiglia
senz'altro indugio, e qual più vuoi ti piglia.
(II 89)

Tutto l'esercito cristiano invoca la guerra, e Argante:

Parve ch'aprendo il seno indi traesse
il Furor pazzo e la Discordia fera,
e che ne gli occhi orribili gli ardesse
la gran face d'Aletto e di Megera.
(II 91, 1-4)

Argante si manifesta insomma quale furia, elemento del caos, incarnazione della guerra e della violenza. Argante «non è un personaggio fondato su una figura storica né su un preciso modello dell'epica tradizionale».¹ Secondo Chiappelli, il personaggio di Argante è «legato a quello di Tancredi»,² e solo in virtù di questa relazione, si direbbe, si lega a Clorinda, «come a simboleggiare che i due emisferi [Tancredi e Argante] hanno in comune il “cuore”».³ Esiste però un legame che unisce Clorinda e Argante in modo più profondo e sottile, in una misura che è utile indagare, poiché Argante è, per dirla con Enrica Salvaneschi, «il nucleo duro, ostile, virile»⁴ di Clorinda. È guardando anche attraverso la lente rappresentata da Argante, incarnazione delle Furie, caratterizzato da una «attitudine fisica e comportamentale di ferocia selvaggia»,⁵ che si ravvisano le vene sotterranee della personalità di Clorinda. Nel triangolo Tancredi-Clorinda-Argante che si compone tra questi tre vertici diseguali ma profondamente simili, – e sempre di triangoli si tratta: Clorinda, la principessa e il santo, Clorinda, Perseo e Andromeda, e così via – si rintraccia l'abisso del personaggio.

¹ FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit., p. 65.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 72.

⁴ ENRICA SALVANESCHI, “*Gerusalemme Liberata*”, cit., p. 16.

⁵ SERGIO ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 14.

Dichiarata guerra, all'alba l'esercito cristiano si mette in moto, quando, come in una visione, si profila finalmente la città:

ecco apparir Gierusalem si vede,
ecco additar Gierusalem si scorge,
ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente.
(III 3, 5-8)

Alla vista della città santa l'esercito è mosso dallo stesso fremito di commozione, esaltazione e riverenza. D'altra parte, da Gerusalemme si avvista l'esercito in arrivo:

De la cittade intanto un ch' a la guarda
sta d'alta torre, e scopre i monti e i campi,
colà giuso la polve alzarsi guarda,
sì che par che gran nube in aria stampi:
par che baleni quella nube ed arda,
come di fiamme gravida e di lampi;
poi lo splendor de' lucidi metalli
distingue, e scerne gli uomini e i cavalli.

Allor gridava: – Oh qual per l'aria stesa
polvere i' veggio! oh come par che splenda!
Su, suso, o cittadini, a la difesa
s'armi ciascun veloce, e i muri ascenda:
già presente è il nemico. – E poi, ripresa
la voce: – Ognun s'affretti, e l'arme prenda;
ecco, il nemico è qui: mira la polve
che sotto orrida nebbia il ciel involve.

I semplici fanciulli, e i vecchi inermi,
e 'l vulgo de le donne sbigottite,
che non sanno ferir né fare schermi,
traean supplici e mesti a le meschite.
Gli altri di membra e d'animo più fermi
già frettolosi l'arme avean rapite.
Accorre altri a le porte, altri a le mura;
il re va intorno, e tutto 'l vede e cura.

Gli ordini diede, e poscia ei si ritrasse
ove sorge una torre infra due porte,
sì ch'è presso al bisogno e son più basse
quindi le piaggie e le montagne scorte.
Volle che quivi seco Erminia andasse,
Erminia bella, ch'ei raccolse in corte
poi ch'a lei fu da le cristiane squadre
presa Antiochia, e morto il re suo padre.

Clorinda intanto incontra a i Franchi è gita:
molti van seco, ed ella a tutti è inante;
ma in altra parte, ond'è secreta uscita,
sta preparato a le riscosse Argante.
(III 9-13, 1-4)

La descrizione dell'esercito che incalza come una nube piena di lampi di fiamme è un esempio di quella "uniformità", così rara nel campo cristiano, di cui parla Zatti. Il re si staglia tra la folla di donne, vecchi e bambini che accorrono alla moschea e di guerrieri senza volto e nome; è il solo che sembra avere la situazione sotto controllo: «il re va intorno, e tutto 'l vede e cura» (III 11, 8). Il re si ritira in «una torre infra due porte» (III 12, 2) e richiede una compagnia particolare: quella di Erminia.

Anche Erminia, al pari di Clorinda e di Argante, è «personaggio d'invenzione».⁶ Compare, come giustamente nota Chiappelli, per uno scopo preciso: «È adattata qui ad un motivo dell'epica, la descrizione panoramica dell'armata nemica, come quella di Elena dalle porte Scèe, soltanto per consentirle il sospiro e la confessione».⁷ Sembrerebbe però che il Tasso manifesti qui un'esigenza che trascende la mera espressione di 'sospiri e confessioni'. Se Erminia è la prescelta per rappresentare, entro certi limiti, una novella Elena, allora da lei non ci si può aspettare un carattere meno complesso di quello della bella fuggitiva. E in effetti, ecco come Erminia si presenta: come una «bella», caratteristica fatale *par excellence* di Elena (III 12, 6) e, come Elena, ha dovuto lasciare la sua casa; Antiochia è appunto caduta nelle mani dei cristiani. Rimasta orfana, Erminia è stata 'raccolta' alla corte di Aladino.

Estranea alla città, Erminia, come Clorinda, è colei che viene da fuori, da un mondo altro, ma di questo mondo è divenuta parte integrante, essendo stata raccolta nella «corte» del re (III 12, 6). Ritratta nella torre, Erminia è compartecipe almeno in parte di quel destino che l'accomuna a Sofronia e alla regina d'Etiopia. Se però, fino a qui, la torre è il *locus* in cui lo sguardo amoroso penetra e comporta un mutamento dello stato virginale di chi la abita, ora si verifica un fenomeno inverso, perché è dalla torre che lo sguardo nasce e va. Erminia guarda: guarda all'esercito cristiano, e guarda a un guerriero in particolare, Tancredi. Erminia va alla torre, che assume qui sfumature nuove, perché è luogo di osservazione della battaglia, luogo 'virile', che nell'*Iliade* appunto ospita, insieme a Priamo e a Elena, gli Anziani: Erminia-Elena si carica perciò di elementi che si oppongono alla passività, all'essere guardata. E nel frattempo, la narrazione si volge a Clorinda, già pronta allo scontro, insieme ad Argante, che attende in agguato.

È Clorinda a sferrare il primo attacco contro Gardo (III 14) e a far trarre ai suoi «lieti augùri» (III 15, 4). Clorinda insomma appare come contrappunto di Erminia. Se una guarda, l'altra, senza guardare, agisce. E Clorinda, in quell'iniziale, quasi rituale, atto di guerra, sembra farsi emblema e protagonista della battaglia.

L'esercito franco corre su un colle in cerca di riparo:

⁶ Come afferma Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 2 a strofe 12, p. 129.

⁷ Ivi, pp. 129-130.

Allor, sì come turbine si scioglie
e cade da le nubi aereo fuoco,
il buon Tancredi, a cui Goffredo accenna,
sua squadra mosse, ed arrestò l'antenna.
(III 16, 5-8)

Come il fulmine è Tancredi che giunge in soccorso all'esercito cristiano, senza ancora sapere contro chi debba combattere. È spinto qui dallo sguardo e dal cenno di Goffredo, e pertanto combatte all'insegna dell'ordine, esegue un ordine, fa ancora parte di un'alterità maggiore, di un esercito, appunto. Ed è in questo momento che il re lo nota:

Porta sì salda la gran lancia, e in guisa
vien feroce e leggiadro il giovenetto,
che veggendolo d'alto il re s'avisa
che sia guerriero infra gli scelti eletto.
Onde dice a colei ch'è seco assisa,
e che già sente palpitarsi il petto:
– Ben conoscer déi tu per sì lungo uso
ogni cristian, benché ne l'arme chiuso.

Chi è dunque costui, che così bene
s'adatta in giostra, e fero in vista è tanto? –
(III 17-18, 1-2)

Tancredi fa parte dei guerrieri «eletti» (III 17, 4), e si distingue facilmente dalla massa. Il re vuole saperne l'identità, e così si rivolge a Erminia. È interessante che, agli occhi del re e quindi di Erminia, Tancredi sia «ne l'arme chiuso», elemento, come si è già visto, caratterizzante di Clorinda. Per colei «che già sente palpitarsi il petto» (III 17, 6) Tancredi è inafferrabile e 'fuggitivo', come Clorinda lo è per il guerriero. Già da questi pochi versi si può cominciare a comprendere la complessità del nodo che lega insieme i tre personaggi:

A quella, in vece di risposta, viene
su le labra un sospir, su gli occhi il pianto.
Pur gli spirti e le lagrime ritiene,
ma non così che lor non mostri alquanto:
che gli occhi pregni un bel purpureo giro
tinse, e roco spuntò in mezzo il sospiro.

Poi gli dice infingevole, e nasconde
sotto il manto de l'odio altro desio:
– Oimè! bene il conosco, ed ho ben donde
fra mille riconoscerlo deggia io,
ché spesso il vidi i campi e le profonde
fosse del sangue empir del popol mio.
Ahi! quanto è crudo nel ferire! a piaga
ch'ei faccia, erba non giova od arte maga.

Egli è il prence Tancredi: oh prigioniero

mio fosse un giorno! e no 'l vorrei già morto;
vivo il vorrei, perch' in me desse al fero
desio dolce vendetta alcun conforto. –
Così parlava, e de' suoi detti il vero
da chi l'udiva in altro senso è torto;
e fuor n'uscì con le sue voci estreme
misto un sospir che 'ndarno ella già preme.
(III 18, 3 – 20)

Erminia, lungi dall'apparire «personaggio indifeso ed esitante, che subisce più di quanto non agisca»,⁸ è, nota giustamente Salvaneschi, «come la pianta purgatoriale: seconda le percosse».⁹ C'è della resistenza nel suo subire, della forza incontrastata nel guardare. In opposizione a Clorinda, Erminia, sul modello della protagonista del *Cantico dei Cantici*, è colei che ricerca il proprio amato. Si è già parlato del *Cantico* in relazione a Clorinda, ma qui il suo influsso pare riemergere per permettere lo svolgimento di quella parte che a Clorinda non compete: quella della *quête* amorosa, che sarà appunto essenza dell'agire di Erminia.

Erminia dinanzi al re Aladino finge, come «una sorta di Ulisse in femminile veste»:¹⁰

Infingevole è Erminia, per il quasi intero arco della sua vita poetica: nella prima apparizione, quando mostra al re Aladino i guerrieri del campo crociato e fra essi Tancredi, copre *sotto il manto dell'odio* il desiderio d'amore, e fa credere di usare in senso proprio i termini della strage, della ferita, della prigionia, della vendetta, che vanno invece letti nell'altro universo di discorso – quello, appunto, della passione, in cui ricevono un rilievo ad un tempo topico e marcato, prevedibile e pur sorprendente nella sua quasi fanatica sensualità; si pensi all'ottativo: *oh prigioniero / mio fosse un giorno! [...] / Vivo il vorrei [...] [III 20, 1-3].*¹¹

Erminia parla di amore come fosse odio, di desiderio come fosse vendetta. Sa bene che da tale desiderio non c'è guarigione, «erba» o «arte maga» (III 19, 8) che tenga. Lo sa perché essa stessa si intende di erbe e di arti magiche («ella da la madre apprese/ qual più secreta sia virtù de l'erbe/ e con quai carmi ne le membra offese/ sani ogni piaga e 'l duol si disacerbe», VI 67, 1-3), proprio come Elena, che si avvale di un *φάρμακον* ottenuto da Polidamna l'egizia per placare l'ira e il dolore di Telemaco, di Menelao e di tutti i presenti al banchetto (*Od.* IV 220-232). Nella descrizione di Erminia, la crudeltà di Tancredi nella battaglia equivale a quella di Clorinda (Clorinda «ha di lor [dei cristiani] membra asperse/ le piagge, e l'onda di lor sangue ha mista», II 41, 3-4; Tancredi è visto da Erminia «i campi e le profonde/ fosse del sangue empir del popol [...]», III 19, 5-6). Entrambi fieri e sanguinari, sono distanti dalla natura della principessa in esilio, che partecipa ora, dalla torre, al secondo incontro tra i due, incontro a cui lei non potrebbe mai accedere se non come spettatrice.

⁸ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 3 a strofe 12, p. 130.

⁹ ENRICA SALVANESCHI, «*Gerusalemme Liberata*», cit., p. 16.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 17.

Così parlava, e de' suoi detti il vero
da chi l'udiva in altro senso è torto;
e fuor n'uscì con le sue voci estreme
misto un sospir che 'ndarno ella già preme.

Clorinda intanto ad incontrar l'assalto
va di Tancredi, e pon la lancia in resta.
(III 20, 5-8; 21, 1-2)

Come già accaduto tra le stanze 12 e 13, così accade di nuovo tra le stanze 20 e 21: Erminia va verso la torre e «Clorinda intanto incontro ai Franchi è gita» (III 13, 1); Erminia dalla torre parla di Tancredi e «Clorinda intanto ad incontrar l'assalto/ va di Tancredi» (III 21, 1-2). C'è una specularità necessaria tra il microcosmo di Erminia, conchiuso nella misura della corte, nella struttura della torre, e l'azione e gli spazi aperti di Clorinda, che si volgono all'incontro con l'esercito, e con il guerriero desiderato da Erminia, che può solo essere guardato da lei dall'alto e chiuso nella scorza di guerriero, e che Clorinda incontra in uno scontro bellico. La torre, il luogo da cui proviene Clorinda e che Clorinda fugge («Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi», II 39, 5), si fa snodo e scarto tra le due, ma si carica di una caratteristica nuova: una ritrosa eppur pervicace forma dell'agire, una femminile eppur virile attività, il desiderio.

3.2 L'idolo di Laura

Volgiamoci ora al campo di battaglia, il luogo di Clorinda per eccellenza:

Clorinda intanto ad incontrar l'assalto
va di Tancredi, e pon la lancia in resta.
Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto
volare e parte nuda ella ne resta;
ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;
e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse.
(III 21)

Ancora una volta il volto di Clorinda si fa protagonista assoluto della scena. Se il *topos* della caduta dell'elmo ha qualche precedente celebre, come la Bradamante dell'*Innamorato* (III, 5, 45),¹² la tessitura tassiana si fa particolarmente preziosa, perché pone un elemento che si rivelerà molto più inquietante e pervasivo di quel che potrebbe essere considerato solo un riferimento cinquecentesco necessario: il richiamo petrarchesco.

¹² Cfr. GIORGIO PETROCCHI, *Boiardo e Tasso*, in «Studi tassiani», XIX, 1969, pp. 5-16; si veda *infra*, I.3.3.

Qui l'aurea immagine delle chiome che attirano tutta la luce della scena vive in due versi che sono fra i più belli del Tasso: la capigliatura bionda fa una massa mobile (*chiome dorate* dà un'immagine più piena e ricca dell'immagine petrarchesca, più fine perché più ravvicinata e singolare, di «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi», R. 90), anche perché si sciolgono all'aria dopo essere state rinchiusi nell'elmo; e proprio per questo sembrano riempire il campo, e affievolire tutte le altre forme circostanti. L'aperto *vento* del campo di battaglia investe le chiome secondo una plastica concezione monumentale, e le fa rilucere nel loro ricco movimento (rilievo di *dorate*) in modo da annunciare e giustificare l'ammirazione del prodigioso rivelarsi: «*giovane donna* in mezzo 'l campo apparse». ¹³

Un estasiato Chiappelli ben spiega il legame con l'espressione petrarchesca dei «capei d'oro», benché voglia necessariamente stabilire un primato assolutamente non necessario tra due giganti della poesia. Validissima è l'immagine di luminosità che Chiappelli fornisce, e della prodigiosa rivelazione della donna sul campo.

Indubbiamente il verso «e le chiome dorate al vento sparse» (III 21, 7) risuona per chiunque affine a «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi», ma vanno rilevate alcune importanti differenze. Chiappelli menziona il celeberrimo novantesimo componimento di Petrarca, ma si potrebbero aggiungere, sulla scorta dei suggerimenti di Marco Santagata nell'edizione da lui curata, ¹⁴ CXXVII, 83-84; CXLIII, 9; CXCVI, 7-9; CCXLVI, 1-2. I capelli di Laura sembrano però muoversi in tutti questi versi quasi da sé, soffusamente, 'botticellianamente' ¹⁵ nell'aria che la circonda. Talvolta, è Laura stessa a scioglierli, a far sì che ondegghino all'intorno. È Laura, insomma, che si manifesta così, che si sceglie così, e quando vela il capo e i capelli lo fa per sdegno («ma poi ch'Amor di me vi fece accorta,/ fuor i biondi capelli allor velati,/ [...] Quel ch'i' più desiava in voi m'è tolto:/ sì mi governa il velo», *RVF* XI, vv.8-12). Nel caso di Clorinda, la rivelazione dei capelli è determinata dalla violenza, non da una scelta deliberata; il motivo dello scoprimento del capo è che l'elmo, cadendo, ha lasciato liberi i capelli all'aria, o meglio, al vento. Ecco una seconda differenza rilevante: Tasso ha scelto il termine «vento», evidentemente non per ragioni di metrica, ma per evocare la figura di Laura, svincolandosene subito. Non c'è «l'aura», non c'è Laura. C'è Clorinda, che appartiene a un altro mondo, almeno in parte: Tasso sceglie evidentemente di passare per Petrarca, autore da lui molto studiato e molto amato, ¹⁶ ma per giungere a un altro approdo.

Santagata cita tra le fonti del verso «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» le *Metamorfosi* di Ovidio, libro I, verso 529, ma vediamone il contesto, ai versi 527-530. Ci troviamo di fronte a una Laura antica, e forse a un'antica Clorinda:

¹³ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1 alla strofe 21, p. 135.

¹⁴ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Mondadori, Milano 2006, p. 444.

¹⁵ Cfr. GIOVANNI GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Bonacci editore, Roma 1977, p. 114; DANIELA FOLTRAN, *Canto III*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di Franco Tomasi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005, p. 60.

¹⁶ Si veda al riguardo FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Torquato Tasso e alcuni commenti cinquecenteschi al Petrarca*, in «Aevum», 76, Fasc. 3 (Settembre-Dicembre 2002), pp. 737-759.

Tum quoque visa decens: nudabant corpora venti,
obviaque adversas vibrabant flamina vestes,
et levis impulsos retro dabat aura capillos,
auctaque forma fuga est. [...].
(Ov., *Met.*, I 527-530)

Ecco l'*aura*, ma, quel che interessa di più, i «venti». Ovidio parla di una 'bella fuggitiva', Dafne, su cui si dovrà tornare.¹⁷ Per ora basti sottolineare che Tasso sceglie lo scarto, più che l'acquisizione, e nello scarto, sceglie di non parlare di Laura, quasi che racchiuso in quel nome ci sia qualcosa di temibile. Questo, del resto, è quanto emerge da uno tra i *Dialoghi*, *Il Cataneo ovvero de gli idoli*, in cui il Forestiero Napoletano, che s'identifica apertamente col Tasso stesso («Io son Tasso», dice in una delle battute d'apertura), giunge a questa conclusione: «Abbiam conchiuso che gli amanti e i poeti i quali cantano d'amore sono quasi idolatri e formatori de gli idoli, come già confessò il Petrarca medesimo dicendo: *L'idolo mio scolpito in vivo lauro*». Risponde Alessandro Vitelli: «Dura conclusione: ma poi ch'è vostra, convien che piaccia».¹⁸ Sarà forse scontato menzionare il fatto che questo dialogo, molto duro nei confronti dell'idolatria e di tutto quel che sotto questo nome si possa raccogliere, sia stato scritto a Sant'Anna nel 1585, in una fase dell'esistenza del poeta in cui la parola 'eresia' aveva una portata spaventosa. Dice ancora il Forestiero Napoletano che: «[...] non ardisco di palesarvi il mio parere [a proposito della sede ideale per le poesie amorose], perché da ogni lato mi par di conoscere molto pericolo»,¹⁹ segno, anche questo, di una condizione dolorosa dell'anima, e piena di paure. Certo, nel ragionamento che si svolge nel *Cataneo*, Dafne sarebbe forse considerata un idolo peggiore di Laura, perché proveniente direttamente dal mondo pagano. Eppure, Tasso sceglie, come si è detto, di non nominare Laura, che per natura poetica include Dafne e dei segni di Dafne si nutre, a favore di una creatura primigenia, Dafne, appunto, che non vuole sedurre, e che all'amore preferisce la fuga, la sottrazione, la metamorfosi.

Lampeggiâr gli occhi, e folgorâr gli sguardi,
dolci ne l'ira; or che sarian nel riso?
Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi?
non riconosci tu l'altero viso?
Quest'è pur quel bel volto onde tutt'ardi;
tuo core il dica, ov'è il suo esempio inciso.
Questa è colei che rinfrescar la fronte
vedesti già nel solitario fonte.
(III 22)

Rinfranca e rassicura il richiamo di Tasso ne *Il Cataneo ovvero de gli idoli* che si ritrova qui: «l'idolo mio scolpito in vivo lauro», verso della sestina petrarchesca *Giovene donna sotto un verde lauro*

¹⁷ *Infra*, in particolare I.7.2.

¹⁸ TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di Ettore Mazzali, Einaudi, Torino 1976, tomo I, p. 192.

¹⁹ Ivi, p. 190.

(XXX, 5, 3) ritorna nell'«esempio inciso» nel cuore di Tancredi (III 22, 6), ove con «esempio» si intenda, come fa Chiappelli, «ritratto, effigie».²⁰ Il cuore del cavaliere viene inciso come il legno, e il viso di Clorinda si fa effigie, «idolo» di Tancredi.

L'apparizione di Clorinda, immersa in una luce che inonda il campo, è simile a quella di una divinità. Clorinda, come la *Giovane donna sotto un verde lauro*, è caratterizzata dal biancore: non solo la pelle, come si è già avuto modo di commentare, ma il biondo dei capelli e gli occhi stessi («lampeggiâr», «folgorâr», III 22, 1) rimandano al campo del bianco, dello sbiancamento. Gli occhi, in particolare, espressioni della folgore, sono, per Tancredi, «dolci ne l'ira» (III 22, 2), quasi se ne voglia smorzare la potenza distruttiva. La ferocia di Clorinda si riduce: Clorinda per Tancredi non è la terribile guerriera che tutti a Gerusalemme riconoscono e temono (II 38), ma stando al narratore, che si rivolge direttamente al cavaliere, è «*colei che rinfrescar la fronte/ vedesti già nel solitario fonte*» (III 22, 7-8). Clorinda è pertanto, primariamente, agli occhi di Tancredi, una giovane donna apparsa al fonte, così come Laura si fa «dolce [...] guerriera» per il poeta (*Mille fiate, o dolce mia guerriera*, XXI, 1). Se dunque da questa tessera tassiana emerge una Laura che si deve depotenziare, o che non si vuol nominare, ma che tornerà prepotente, potenziata e terribile quale ultima manifestazione di Clorinda, ecco che alla stessa ottava si allacciano altre reminiscenze significative e parlanti, altri nomi problematici.

3.3 L'elmo e l'oro (parte I): Meridiana e Bradamante

Eleonora Stoppino propone uno studio di indubbio interesse in cui rintraccia un'ottava in particolare che ritorna, con variazioni minime e significative, nei tre grandi cantari di Pulci, Boiardo e Ariosto, l'ottava, cioè, in cui una vergine guerriera perde o si toglie l'elmo, lasciando sciolti o in vista i capelli biondi, e rivelandosi non cavaliere ma donna.²¹ Le ottave messe in evidenza sono, rispettivamente: *Morgante* III 17; *Orlando innamorato* III, V, 41; *Orlando furioso* XXXII 79. Può essere utile vederle a confronto:

Orlando ferì lei di furia pieno:
giunse al cimier che 'n su l'elmetto avea,
e cadde col pennacchio in sul terreno:
l'elmo gli uscì, la treccia si vedea,
che raggia come stelle per sereno,
anzi pareva Venere iddea,
anzi di quella che è fatta un alloro,
anzi pareva d'argento, anzi pur d'oro.²²

²⁰ Fredi Chiappelli, nt. 2 a strofe 23, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., p. 136.

²¹ ELEONORA STOPPINO, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana. Alcune osservazioni*, in Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. *Atti del Convegno* (Scandiano, Reggio Emilia, Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova, P. Vecchi Galli, Interlinea, Novara 2007, pp. 531-538.

²² LUIGI PULCI, *Morgante*, III 17, a cura di Giuliano Dego, BUR, Milano 2013, pp. 124-125.

Nel trar de l'elmo si sciolse la treccia,
Che era de color d'oro allo splendore.
Avea il suo viso una delicateccia
Mescolata di ardire e de vigore;
E' labri, il naso, e' cigli e ogni fateccia
Parean depenti per la man de Amore,
Ma gli occhi aveano un dolce tanto vivo,
Che dir non pôssi, et io non lo descrivo.²³

La donna, cominciando a disarmarsi,
s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto;
quando una cuffia d'oro, in che celarsi
soleano i capei lunghi e star di piatto,
uscì con l'elmo; onde caderon sparsi
giù per le spalle, e la scopriro a un tratto
e la feron conoscer per donzella,
non men che fiera in arme, in viso bella.²⁴

Se la Stoppino si avvale delle tre ottave per puntualizzare il concetto di cronotopo bachtiniano, la prospettiva speculare delle vergini guerriere qui menzionate può servire al fine di comprendere maggiormente lo sfuggente profilo di Clorinda, che appunto si fisserebbe in quest'ottica come la terza vergine dopo Meridiana e Bradamante.

Limitandoci ad analizzare le tre tessere della perdita dell'elmo qui riportate, prendiamo le mosse da Pulci, ed ecco che emerge immediatamente un primo tratto fondamentale: il richiamo a «quella che è fatta un alloro» (v. 7), dichiaratamente a Dafne, appunto. La treccia in cui sono raccolti i capelli «raggia come stelle per sereno» (v. 5), e pertanto viene da pensare che Meridiana sia bionda. Si dice anche che sembra «d'argento», anzi, «d'oro». Il colore dell'oro dunque prevale. Ora Ovidio, che pur parla in varî punti dei capelli di Dafne, non dice mai che siano biondi o di un qualunque altro colore. Lo dice però Petrarca (*Apollo, s'anchor vive il bel desio*, XXXIV, vv. 1-4):

Apollo, s'anchor vive il bel desio
che t'infiammava a le thesaliche onde,
et se non ài l'amate *chiome bionde*
volgendo gli anni, già poste in oblio:

Meridiana è una vergine guerriera che cede all'amore. Eppure l'amore non ha nulla a che vedere con l'ottava in cui Meridiana perde l'elmo, che le viene tolto da Orlando durante uno scontro. Meridiana si innamorerà della controparte di Orlando, Ulivieri. L'aver perduto l'elmo, e quindi il duello, è

²³ MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, III, V, 41, a cura di Giuseppe Anceschi, Garzanti, Milano 2011, vol. II, p. 1174.

²⁴ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, XXXII 79, a cura di Marcello Turchi, Garzanti, Milano 2000, volume II, p. 882.

piuttosto motivo di vergogna per la fanciulla vinta dall'eroe («Ebbe vergogna assai Meridiana:/ sanz'altro dir, colla sua chioma sciolta,/ collo scudiere alla terra diè volta», III 18, 6-8).

L'amore è invece il motivo che guida la Bradamante di Boiardo a scoprirsi il volto dinanzi a Rugiero. Il gesto è dunque frutto di un atto volontario, quello di mostrare «la faccia manifesta» (III, V, 40, 7). Leggendo l'episodio di Bradamante e Rugiero, si comprende che questo rientra quale finissimo intarsio nella *Liberata*. La dolcezza degli occhi di Bradamante è la stessa dolcezza attribuita agli occhi di Clorinda (*Orl. inn.*, III, V, 41, 7; *GL* III 22, 2), e l'oggetto dello sguardo di Bradamante, Rugiero, «vinto» (42, 2), come sappiamo essere Tancredi, sente di avere il cuore «ferito» dall'amore (42, 2) ed è «smarrito» alla vista di Bradamante (42, 8). Tancredi segue «smarrito» Clorinda nel duello (26, 4) e sente di essere già stato «ferito» dalla vista di lei (26, 6). I due termini sono le parole-rima delle stanze sia di Boiardo sia di Tasso. Lo scarto che si crea è però fondamentale: tanto l'amore è reciproco nell'*Innamorato*, quanto non lo è nella *Liberata*; e se Rugiero è costretto al silenzio a motivo dell'arrivo di un gruppo di guerrieri, Tancredi non vuole «morir tacendo» il suo amore (25, 2). Da questo episodio il Tasso verosimilmente trae lo spunto per la ferita di Clorinda. Bradamante viene però ferita «nella testa» (45, 6), mentre, come si vedrà, Clorinda viene ferita alla nuca. La bellezza di Bradamante e la reazione smarrita di Rugiero concorrono a formare un quadro idilliaco dell'innamoramento. La caduta dell'elmo e la ferita alla nuca di Clorinda, le parole e l'atto di spogliarsi di Tancredi, concorrono invece a formare una scena dal potente valore erotico.

Nell'Ariosto, Bradamante continua a manifestarsi per ciò che era nel mondo del Boiardo: una donna che decide di rivelarsi qual è, che sa quando è il momento di togliersi l'elmo e lo fa di sua iniziativa. È questo ciò che fa dopo aver combattuto per l'ospitalità presso la rocca di Tristano. Se insomma Bradamante è sostanzialmente, dal Boiardo all'Ariosto, colei che sceglie di palesarsi donna davanti all'amato o davanti all'uomo, Meridiana, che pur cederà all'amore e resterà incinta (VIII 12) ma non sposerà Ulivieri e verrà anzi chiamata «meretrice» (X 123, 4), sembra essere colei che paga la perdita dell'elmo, una Dafne che non fa in tempo a subire una provvidenziale metamorfosi, che non fugge, e che perde così, nello squallore, la prerogativa potente dell'essenza virginale.²⁵ Eppure il marchio di Meridiana, la treccia bionda, permane in quella prima Bradamante, quasi come simbolo

²⁵ «La verginità è un simbolo di indipendenza, autonomia, potenza. Il termine “verGINE” deriva del resto dal latino *virgo -inis*, “che originariamente insiste sull'aspetto positivo (‘fiorente’) piuttosto che in quello negat. (‘intatto’) della giovinezza”. La nozione ad esso collegata è quella di potenza, tanto che Sant'Agostino usa l'appellativo di vergine per Cibeles, sebbene subito dopo la definisca madre di tutti gli dei (*De Civitate Dei* II, 4); in Valerio Flacco, il potere delle vergini assume un aspetto magico, soprannaturale: Medea è definita “*opibus magicis, et virginitate tremenda*” (*Argonautica* VI, 449), e Egidio Forcellini postilla: “*h.e. terribilis ob virginitatem, qua dilecta erat Hecate [sic] magicae artis deae*”. Un prodigio certamente noto a Tasso si legge nella storia di Teagene e Cariclea, che superano incolumi la prova della graticola in virtù della loro purezza (*Etiopiche* X, 9). Qualcosa rimane, nella caratterizzazione delle guerriere rinascimentali, dei poteri associati alla verginità nel mondo classico: ne fa fede la figura di Clorinda, improntata ad una tale rigorosa coerenza che per lei la sconfitta, nel doppio registro militare ed erotico che si è venuto delineando, equivale alla morte, per una sorta di interiorizzazione dell'interdetto di Diana», LAURA BENEDETTI, *Op. cit.*, pp. 44-45.

della vergine guerriera. I capelli della Bradamante di Ariosto, invece, sono sciolti, ma ancora resta la cifra dell'oro in quella cuffia che è quasi un secondo elmo che raccoglie il simbolo della femminilità per eccellenza, e che con l'elmo viene via, rivelando appunto una sorta di Laura dai capelli «sparsi» (v. 5).²⁶ Ecco allora che riappare Clorinda dalle «chiome dorate» e «sparse» (III 21, 8), come tornerà a manifestarsi nel canto XII, che mantiene appunto la colorazione dell'oro e che Chiappelli vede quale fonte di luminosità.

Senz'altro il dato dei capelli si riveste nel tempo di un altissimo valore simbolico:

[...] la chioma sciolta, ma stretta da una benda, rinvia a figure “devoted to hunting and chastity”, [...] come è nelle seguaci di Diana Dafne [...] e Callisto [...]. [...] va osservato che un significato ancora diverso assumono i capelli *sparsi* delle eroine abbandonate, (ad es. Saffo in *Her.* xv 77, segno di disperazione [...]) rispetto ai capelli sparsi di partecipanti a rituali dionisiaci [...], dove i capelli sparsi *sine lege* e *nulla lege* sono quelli di Bacco: in questo caso i capelli sparsi diventano segno di un ritorno libero e magari sfrenato all'unità con la natura [...].²⁷

Il movimento dei capelli liberati dalla schermatura dell'elmo non ha nulla a che vedere con l'abbandono o la disperazione. Farebbe invece pensare al «ritorno libero e magari sfrenato all'unità con la natura», o all'essenza femminile più spregiudicata, quasi bacchica, medusea e temibile. È forse importante mettere in luce un aspetto tassiano che può ulteriormente illuminare la natura complessa e umbratile dei suoi personaggi. Se i capelli di Clorinda appaiono come una massa d'oro che illumina il campo e che svela un aspetto perturbante della guerriera, quelli di Armida, al canto IV, appaiono al contrario legati in una treccia («e 'n treccia e 'n gonna femminile spera», IV 27, 5) e parzialmente velati («d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo/ traluce involta, or discoperta appare», IV 29, 3-4). Quello di Armida, lo sappiamo, è solo un trucco. La donna agisce maliziosamente per velare la propria bellezza, risultando così ancora più conturbante. I capelli intrecciati e velati sono artificio e finzione, creano l'immagine di un'Armida inesistente, ornata in realtà artificiosamente per corrompere il cuore e la volontà dei cavalieri cristiani. Sono una massa volutamente domata, contrappunto di colei che è indomabile e irrefrenabile nelle passioni. E non è strano forse, in questo senso, che in Armida si manifesti prepotentemente la figura di Laura («d'auro ha la chioma», IV 29, 3; «Fa nove cresphe l'aura al crin disciolto», IV 30, 1).²⁸ I capelli di Clorinda, invece, ‘sparsi’ (III 21, 7), sciolti, liberati dall'elmo, manifestano una natura nascosta, misteriosa, spaventosamente quanto,

²⁶ Si veda ELEONORA STOPPINO, *Op. cit.*, p. 535.

²⁷ ROBERTO GAZICH, *Strategie figurali nella «Phaedra» di Seneca*, in *Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca*, a cura di Roberto Gazich, Brescia, febbraio 1998, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 135.

²⁸ Va qui annotato che, come è risaputo, uno dei personaggi dell'*Aminta* sia Dafne, una ninfa che si è volta alla malizia e all'amore, ripudiando l'ideale della castità. È importante allora rilevare che «nella maliziosa Dafne [dell'*Aminta*] c'è un preannuncio di Armida», come evidenziato da GIORGIO PETROCCHI in *I fantasmi di Tancredi*, cit., p. 32. Dafne, così presente nella figura di Clorinda, è però il simbolo della verginità e della fuga dall'amore per eccellenza. E allora traluce l'intreccio fitto dei personaggi, dalla contraddittorietà intima e profonda che si lascia cogliere solo a tratti, nelle pieghe delle parole.

verrebbe da dire, involontariamente ‘libera’, che si rivelerà man mano fino a esplodere nella sua ultima metamorfosi.²⁹

3.4 L’elmo e l’oro (parte II): Medusa e il drago

Che l’atto di perdere l’elmo nel caso di Clorinda non sia deliberato è ovvio. L’elmo cade, Clorinda non lo sfilava. Né s’accorge, Clorinda – ed ecco palesarsi l’involontarietà e l’inconsapevolezza che caratterizzano il suo carattere più oscuro, profondo e proprio – dell’effetto che quella manifestazione menadica dei capelli sciolti e del suo viso nudo ha sul suo compagno e avversario:

Ei ch’al cimiero ed al depinto scudo
non badò prima, or lei veggendo impètra;
ella quanto può meglio il capo ignudo
si ricopre, e l’assale; ed ei s’arresta.
Va contra gli altri, e rota il ferro crudo;
ma però da lei pace non impetra,
che minacciosa il segue, e: – Volgi – grida;
e di due morti in un punto lo sfida.
(III 23)

Il vantaggio di Tancredi nell’essere riuscito a colpirla e a farle cadere l’elmo qui si perde del tutto: alla vista del volto di Clorinda, Tancredi passa allo svantaggio. Non aveva colto i segni di Clorinda (il «cimiero» e il «depinto scudo», III 23, 1), ma adesso, vedendo «lei» (III 23, 2), cioè vedendone il viso, la parte che Clorinda in qualità di guerriera ha deciso di sottrarre allo sguardo, «impètra» (III 23, 2). Il volto di Clorinda, lo sguardo di Clorinda, rendono Tancredi simbolicamente di pietra. I capelli ‘sparsi’ e lo sguardo che pietrifica sono gli elementi caratterizzanti di un personaggio mitologico inquietante e pervasivo, quello di Medusa. Ritrovarne qui il profilo, dopo aver già menzionato Perseo e Andromeda, non dovrebbe sorprenderci. Quel che invece è bene che sorprenda è la maestria del Tasso, che in un solo personaggio, Clorinda, fa affluire l’intero nucleo di un mito, nucleo composto da tre figure tanto diseguali eppure inscindibili l’una dall’altra.

Clorinda, così forte in battaglia, perde un elemento fondamentale alla sopravvivenza, l’elmo, al pari di Meridiana, che proprio per aver perduto l’elmo si dichiara sconfitta (*Morg.*, III 17). Tale svantaggio si fa vantaggio, ma Clorinda, appunto, inconsapevole della propria natura, non se ne accorge: «ella quanto può meglio il capo ignudo/ si ricopre, e l’assale; ed ei s’arresta» (III 23, 3-4). Non approfitta del vantaggio, anzi, non se ne avvede neppure. Se Medusa esibiva la propria testa, si

²⁹ È indicativo, sempre a proposito del simbolo legato ai capelli sciolti e alle trecce, che Carducci faccia una sovrapposizione in *Alla città di Ferrara* ai vv. 149-150, in *Rime e ritmi*: qui il poeta scrive di «Clorinda/ con l’elmo a l’auree trecce», forse avendo in mente proprio questa scena. Ma le trecce, così pudiche e virginali, si è visto che Clorinda non le ha.

avvaleva del proprio sguardo per pietrificare i malcapitati, Clorinda si preoccupa subito di ricoprirlo, di sottrarlo a Tancredi, che «s'arretra» (III 23, 4), già sconfitto.

La ferinità di Clorinda, pari a quella di Argante, non si placa. Clorinda non cerca la pace, e da fuggitiva si fa persecutrice. Mentre Tancredi cerca di sottrarsi, lei «minacciosa il segue» (III 23, 7). Davanti a un avversario paralizzato, Clorinda non ha pietà: e l'essenza medusea, che fin qui poteva apparire frutto di mera suggestione, si conferma in un'unica, terribile parola di lei: «Volgi» (23, 7).

Per comprendere appieno le implicazioni di quell'unica parola che Clorinda rivolge a Tancredi è necessario fare un passo indietro e volgerci noi stessi a un luogo speculare al campo di battaglia, che, come lo sfondo delle principali vicende tra Clorinda e Tancredi, resta fuori dalle mura di una città, osservato dall'alto delle torri da figure femminili ben più disturbanti di Erminia. La città stessa, oggetto delle cure di coloro che sono fuori dalle mura, è un nodo di dissidi e di guerra. Ma se la città scelta dal Tasso, messa a ferro e fuoco dall'esercito di Goffredo e difesa anche da Clorinda, è Gerusalemme, la città santa, la città a essa speculare, che presenta queste inquietanti affinità, è Dite. E se Dante, davanti alle mura di Dite, si avvia verso il basso Inferno per toccare il punto più profondo di questo e volgersi a una lenta, dolorosa e salvifica risalita, Tancredi, davanti alle mura di Gerusalemme, prosegue una discesa inesorabile.³⁰

Virgilio protegge Dante da Medusa, che potrebbe pietrificarlo e ucciderlo, impedendogli l'ascesa al Paradiso:³¹

Dante conosce la pericolosità della seduzione dello sguardo di Medusa (tema della prima delle *Petrose*): una *fascinatio* che va intesa nell'accezione etimologica del verbo *sedurre*, ossia condurre fuori dalla retta via, distogliere dal sommo Bene. Guardare negli occhi la Gorgone provoca una trasfigurazione, incrociare il suo sguardo implica il rinunciare a se stessi, abbandonandosi lascivamente alla pietrificazione della passione e del linguaggio.³²

³⁰ «Gli altri personaggi hanno una loro clausola: ucciso Solimano, vittorioso Rinaldo, appagato Goffredo. Ma l'*ubi consistam* di Tancredi è nel non-finito, in una sorta di ironia umbratile: l'uccisore di Clorinda salva *in extremis* il vecchio Nestore-Raimondo – abbinamento di personaggi incompatibili; contrappunto? contrappasso? Difficile dire, la storia e il poema vanno oltre», ENRICA SALVANESCHI, *“Gerusalemme Liberata”*, cit., p. 79.

³¹ Dinanzi alle porte di Dite, Virgilio e Dante subiscono una sosta forzata. Nella città non possono entrare. Dante guarda alla «alta torre alla cima rovente» (*Inf.*, IX, 36) sorvegliata non da una, ma da tre figure femminili, le Erinni. Virgilio spiega la loro identità al poeta spaventato. Le tre figure mostruose inneggiano a una quarta figura, (Per una disamina sul numero tre e sul numero quattro si veda MASSIMO PERI, *Ma il quarto dov'è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, Edizioni ETS, Pisa 2004, pp. 186 sgg.) forse ancor più mostruosa: «Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto» (*Inf.*, IX 52). E a queste parole Virgilio reagisce come colui che vede un pericolo reale, dicendo a Dante: «Volgiti in dietro e tien lo viso chiuso;/ ch'è se il Gorgòn si mostra e tu 'l vedessi,/ nulla sarebbe del tornar mai suso» (*Inf.*, IX, 55-57). E infatti, «the Furies and Medusa, explicitly connected with this barrier between lesser and more grievous sins, represent such a danger to Dante that, even with Virgil as his guide, his journey could not survive the direct sight of the Gorgon»; e «the danger which Medusa represents is so strong that, unless Dante's eyes are shielded from her by Virgil, his sight of her will enable the Furies to paralyze his further movement toward grace» (MARGARET NOSSEL MANSFIELD, *Dante and the Gorgon within*, in «Italica», Vol. 47, No. 2 (Summer, 1970), pp. 145-146.

³² CARLA ROSSI, *Inferno*, IX, 51-57: *Medusa, lo sguardo che fa peccare*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 35, 2010, p. 39.

Virgilio gli fa da schermo, e Dante si salva. Medusa comunque non si manifesta, o così pare. È la guida, Virgilio, a ordinare a Dante di volgersi, di ‘volgersi indietro’, perché se mai vedesse il viso («il Gorgòn», v. 56),³³ sarebbe perduto. Tancredi, però, ha già visto «il Gorgòn» di Clorinda, ed è già perduto e colpevole per un amore illecito, nei confronti di una ‘infedele’. Inoltre, nessuno può chiudere gli occhi del guerriero, che è solo, senza alcun Virgilio previdente. Chi gli ordina di ‘volgersi indietro’, lì sul campo fuori dalle mura della città, è Clorinda stessa, e non certo per salvargli la vita, o per garantirgli salvezza: «di due morti in un punto lo sfida» (III 23, 8), cioè «la morte fisica e quella morale prodotta dall’amore crudelmente respinto o incompreso»,³⁴ la morte che Dante avrebbe subito guardando Medusa, o la morte fisica e quella spirituale, derivata dal tradimento del suo ruolo di crociato, come lui stesso riconoscerà al canto XIII (49, 7).

Clorinda, la bianca Clorinda, quasi ‘pallida Gorgone’ (IV 5, 2) – ed è indicativo che il Tasso assimili al bianco caratterizzante Clorinda anche la figura di Medusa – torna a pietrificare Tancredi, che si farà «sasso» al canto VI (27, 5), come si vedrà a breve.³⁵ Questo posticiperà il primo combattimento contro Argante, che ha «sembianza [...] di Medusa» nella lotta (VI 33, 5), e che ancora una volta si mostrerà *alter ego* maschile di Clorinda.

Il personaggio di Medusa è, nel nucleo mitico di Perseo e Andromeda, il punto di contatto tra i due. È nel viaggio di ritorno dalla spedizione per uccidere la Gorgone, appunto, che Perseo si imbatte in Andromeda. Medusa è inoltre il mezzo, almeno secondo alcune versioni del mito, di cui Perseo si avvale per uccidere il mostro.³⁶ Il sangue di Medusa ha delle speciali prerogative: Ovidio e Lucano sono concordi nel dire che dal sangue di Medusa nascano serpenti (*Met.*, IV, 618-619, *Phars.*, IX 700-704). Lucano parla inoltre delle caratteristiche sterilizzanti del sangue di Medusa (*Phars.*, IX 647-651), mentre Ovidio menziona il fatto che, al contatto con la testa, dei ramoscelli nati sott’acqua e spinti dalla corrente fino alla riva diventino coralli (*Met.*, IV, 744-752). È interessante notare che non si menzioni direttamente il sangue della Gorgone in questa trasformazione, o almeno non lo fa Ovidio, ma che questo sia in qualche modo implicito è evidente, tanto che Giovanni de’ Bonsignori così interpreta la questione al capitolo XLII del suo *Ovidio Metamorphoseos vulgare*:

Come Perseo ave uccisa la bellua, discese del scoglio e pusesi a sedere sul lito del mare per lavarse, ch’era tutto insanguinato del sangue della bellua. Ma perché el capo de Medusa li dava impedimento, sì el puse in terra ed acciò che ’l capo non fesse alcuna lesione alla terra, tolse alquante verghe de legno, le quali erano nate in mare, e subito quelle verghe se indurirono a modo de pietre e del sangue di quel capo se fecero vermiglie; e così sono fatti li coralli, e questi furono li primi coralli.³⁷

³³ «Medusa è manifesta nell’uso del termine Gorgone al maschile, proprio del volgare trecentesco e dato probabilmente dal rapporto per sineddoche col capo di Medusa», ivi, p. 40.

³⁴ Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. a strofe 23, p. 136.

³⁵ *Infra*, I.4.1.-4.2.

³⁶ Cfr. LUCIANO, *Dialoghi marini*, 14, 3.

³⁷ GIOVANNI BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare* (1375-1377), a cura di Erminia Ardisino, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2001, p. 248.

Il corallo insomma, «pietra pretiosa, e dura»³⁸, diventa rosso a motivo del sangue di Medusa, quasi fosse una pietra nata dal sangue stesso del mostro. Comunque questo non sarebbe l'unico caso in cui il sangue di una creatura mitica può generare pietre preziose. Un esempio di questo curioso fenomeno è raccontato da Plinio il Vecchio (*Hist. nat.*, XXXVII 57), che così spesso offre spunti di grande interesse:

Draconitis sive dracontias e cerebro fit draconum, sed nisi viventibus absciso capite non gemmescit invidia animalis mori se sentientis; igitur dormientibus amputant. Sotacus, qui visam eam gemmam sibi apud regem scripsit, bigis vehi quaerentes tradit et viso dracone spargere somni medicamenta atque ita caput sopiti praecidere; esse candore tralucido, nec postea poliri aut artem admittere.³⁹

Ecco un altro elemento del nucleo mitico di Perseo e Andromeda, un elemento fondamentale, che già si è incontrato: dopo Medusa, il drago. Secondo Plinio, la dracontite è una pietra che si prende direttamente dalla testa del drago, a patto che questi sia ancora vivo quando la testa viene tagliata. Perciò è necessario che il drago dorma per poterlo decapitare. Il sonno del drago è un punto focale ai fini della riuscita, così come il sonno di Medusa è ciò che permette a Perseo di prendere la Gorgone di sorpresa e di ucciderla.⁴⁰ La dracontite è descritta come bianca, e quindi, apparentemente, non ha nulla a che vedere con il sangue, e viene tratta dal cervello. Ma il concetto si allarga, e si fa più profondo, in Isidoro, nel libro *De lapidibus et metallis*, alla categoria delle gemme, *De gemmis*, in particolare *De ignitis*:

Dracontites ex cerebro draconis eruitur. Quae nisi viventi abscisa fuerit, non ingemmescit; unde et eam magi dormientibus draconibus amputant. Audaces enim viri explorant draconum specus, spargunt ibi gramina medicata ad incitandum draconum soporem, atque ita somno sopitis capita desecant et gemmas detrahunt. Sunt autem candore traslucido.⁴¹

³⁸ «E perché in terra offeso non restasse/ Il volto, che fe sasso la balena/ Certe ramosse verghe dal mar trasse,/ E gli fe un letto in su la trita arena;/ Io non credo ch'appena lo toccasse,/ Che la scorza di fuor, dentro la vena./ Alterar si senti la sua natura,/ E farsi pietra preziosa e dura», GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA, *Le metamorfosi d'Ovidio ridotte in ottava rima*, IV 437, 8, (Venezia 1561) con le annotazioni di M. Giuseppe Orologgi, e con gli argomenti di M. Francesco Turchi, vol. I, presso Giuseppe Orlandelli, Venezia 1804, p. 350. Cito qui l'ottava nella sua interezza perché, a proposito della pietrificazione del mostro, sembrerebbe che Giovanni Andrea dell'Anguillara si rifaccia non a Ovidio, secondo il quale il mostro viene ucciso da Perseo con la spada, ma alla versione, ad esempio, di Luciano (*Dialoghi marini*, XIV, 2), secondo il quale Perseo, non riuscendo a uccidere il mostro con la sola spada, usa la testa di Medusa per finirlo.

³⁹ PLINIE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXVII, 57, Texte établi, traduit et commenté par E. De Saint-Denis, Les Belles Lettres, Paris 1972.

⁴⁰ Cfr. LUCIANO, *Dialoghi marini*, XIV, 2, ὑπόπτερον γὰρ αὐτὸν ἢ Ἀθηνᾶ ἔθηκεν. Ἐπεὶ δ' οὖν ἦκεν ὅπου διητῶντο, αἱ μὲν ἐκάθευδον, οἷμαι, ὁ δὲ ἀποτεμὼν τῆς Μεδοῦσης τὴν κεφαλὴν ᾤχετο ἀποπτάμενος; IGINO, *Astronomica*, II, 12, 1-2, *Itaque custodibus excaecatis, facile Gorgona somno consopitam interfecit*; GIOVANNI BONSIGNORI, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, XXXVII, cit., p. 244: «Andando Perseo dentro nel castello, arrivò nel palagio dove stava Medusa e, intrato dentro, cominciò a riguardare dentro allo scudo del cristallo ciò che Medusa facea, e tanto stette a riguardare ch'ello vidde sì come Medusa voleva dormire. Ed allora pianamente s'appressò a llei e, gittato che gli ebbe el falcione, sì li tagliò la testa».

⁴¹ ISIDORO, *Etimologie o origini*, XVI 14, 7, a cura di Angelo Valastro Canale, UTET, Torino 2006, vol. II, pp. 345-347.

Isidoro in sostanza ripete le parole di Plinio. Quel che importa è la collocazione della dracontite tra le gemme. La prima voce della lista *Gemme color di fuoco* è naturalmente il carbonchio, il *carbunculus*, cioè il rubino. Le altre pietre elencate in questa lista sono tutte tra il rosso e l'oro. L'unica che pare far eccezione è proprio la dracontite che, come già scrive Plinio, è bianca. Forse viene qui inserita a motivo della sua peculiarissima natura: la dracontite è nella testa del drago, creatura tra il mondo igneo e acquatico,⁴² e forse proprio a motivo di questo legame speciale con il fuoco Isidoro ha posto la dracontite tra le *gemme color di fuoco*. Il legame tra pietra preziosa, sangue e testa mostruosa si fa pertanto più stretto. Ed è a questo punto, e in quest'ottica, che il nodo si fa intarsio, in uno dei momenti più sensuali della *Gerusalemme*, che ancora verte intorno all'elmo, all'oro, e alla testa di Clorinda:

Cedean cacciati da lo stuol cristiano
i Palestini, o sia temenza od arte.
Un de' persecutori, uomo inumano,
videle sventolar le chiome sparte,
e da tergo in passando alzò la mano
per ferir lei ne la sua ignuda parte;
ma Tancredi gridò, che se n'accorse,
e con la spada a quel gran colpo occorse.

Pur non gi' tutto in vano, e ne' confini
del bianco collo il bel capo ferille.
Fu levissima piaga, e i biondi crini
rosseggiaron così d'alquante stille,
come rosseggia l'or che di rubini
per man d'illustre artefice sfaville.
Ma il prence infuriato allor si strinse
addosso a quel villano, e 'l ferro spinse.
(III 29-30)

Il passo è stato variamente interpretato dalla critica, che vi ha letto un'espressione manieristica, «un'innocentissima crudeltà, un'emozione visiva più che sentimentale»,⁴³ un modo sottile per cominciare a svelare la femminilità del personaggio attraverso l'espressione del «rimpianto dell'occasione sfumata»,⁴⁴ o la premonizione della morte di Clorinda.⁴⁵ Eppure sembra che dietro ci sia qualcosa di più: anche il sangue di Clorinda, come quello di Medusa e del drago, ha una sua

⁴² VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, [1946], trad. di Clara Coïsson, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 343-446.

⁴³ GIOVANNI GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1967, p. 98.

⁴⁴ FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit., p. 62.

⁴⁵ «Nella lotta Clorinda è ferita lievemente al collo, i suoi capelli biondi si tingono di rosso. Anche se immediatamente metaforizzato in rubino, il sangue versato conserva il peso dell'annuncio premonitorio. Il rosso che tinge i capelli chiude un episodio che si era aperto con l'apparizione della capigliatura dorata. L'attenzione del lettore è riportata sullo stesso oggetto, il più colorato della scena. Questa rima visiva mette tra parentesi lo svolgimento temporale del racconto per fissarne il senso in una variazione cromatica memorabile che cela un terribile presentimento», GIOVANNI CARERI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Il Saggiatore, Milano 2010, p. 105.

peculiarità. Tancredi ha chiesto a Clorinda di uscire dalla mischia, e qui, lontani dalla calca e dagli scontri, Tancredi le ha dichiarato il proprio amore. Ma a questo punto viene interrotto dalla «calca [...] intempestiva/ de' pagani e de' suoi» (III 28, 7-8), e qualcuno, «uomo inumano» (III 29, 3), evidentemente cristiano, colpisce la donna dal capo nudo e dalle «chiome sparte» (III 29, 4). È chiaro che l'episodio del ferimento al capo di Bradamante (*Orl. Inn.*, III V, 45, 6) di cui si è già parlato sia una fonte di questo,⁴⁶ ma Tasso prende poi un'altra direzione.

Chiappelli, che parla del «trasformarsi in monile della ferita», rimanda in nota ad esempio a *Aen.* X 134, in cui si descrive il capo scoperto di Ascanio, che brilla come una *gemma* di oro fulvo.⁴⁷ Manca però nell'*Eneide* il motivo della ferita, che manca del resto anche nelle ottave di Pulci, Boiardo e Ariosto già citate. La descrizione del sangue-rubino che si mischia all'oro dei capelli è una peculiarità di Clorinda. Non si vuole qui sostenere un'univocità dell'interpretazione di questo passo. Eppure l'intarsio dei motivi – il sangue tra corallo e dracontite – e dei personaggi inquietanti che dietro ai motivi si celano o si palesano – il drago e Medusa – possono aggiungere un piccolo tassello alla complessità della figura di Clorinda, che senza saperlo, inconsapevolmente, pietrifica, che ha il sangue della consistenza dei rubini, e che senza capire assiste all'ignota manifestazione amorosa per poi tornare alla realtà che ha scelto, che conosce – la guerra:

Quel si dilegua, e questi acceso d'ira
il segue, e van come per l'aria strale.
Ella riman sospesa, ed ambo mira
lontani molto, né seguir le cale,
ma co' suoi fuggitivi si ritira:
talor mostra la fronte e i Franchi assale;
or si volge or si rivolge, or fugge or fuga,
né si può dir la sua caccia né fuga.
(III 31)

Clorinda «riman sospesa» (III 31, 33), e dopo aver seguito con lo sguardo Tancredi e il feritore, conclude che «né seguir le cale» (III 31, 4). Ciò che si è verificato è una manifestazione che non ha compreso, e che forse non le importa di comprendere.⁴⁸ Non le interessa seguire Tancredi, ora che si è allontanato. Riprende però il suo ruolo di 'fuggitiva' (III 31, 4), in un movimento che si chiude su di sé, che «né si può dir [...] caccia né fuga» (III 31, 8), in una «ritirata contraddetta»⁴⁹, per dirla ancora con Chiappelli. Da fiera iniziatrice della guerra, Clorinda si rifugia in una zona neutra, umbratile quanto lei.

⁴⁶ Cfr. GIORGIO PETROCCHI in *I fantasmi di Tancredi*, cit., p. 106.

⁴⁷ Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. a strofe 30, p. 139.

⁴⁸ Non credo qui che si possa parlare di «malincuore» da parte di Clorinda, come invece fa Chiappelli nella nota alla strofe 31, p. 140. Clorinda è sì «sospesa», ma non sembra essere stata affetta da un «turbamento spirituale», quanto piuttosto, sembrerebbe, da un sano stupore.

⁴⁹ *Ibidem*.

3.5 Tancredi, o la *Maenas*

Si è aperta questa terza sezione all'insegna di un nome, quello di Erminia, che si trova in opposizione, nel terzo canto, a Clorinda. È Erminia che indica Tancredi al re nella maniera tanto ardita e volutamente ambigua di cui si è già parlato.⁵⁰ Ed è Erminia che parla di Tancredi quale uomo sanguinario e «crudo nel ferire» (III 19, 7). Il re aveva notato Tancredi, e aveva chiesto a Erminia chi fosse quel cavaliere «eletto» (III 17, 4), probabilmente riconoscibile dalla fanciulla «benché ne l'arme chiuso» (III 17, 8). È già stata menzionata la teoria di Fredi Chiappelli secondo la quale Clorinda è «un essere contenuto in una larva, in questo caso rappresentata dalla corazza»,⁵¹ e in quanto tale si sottrae agli altri e, in qualche misura, anche a se stessa. Questo vale però anche per Tancredi, benché vada rilevato uno scarto importante, che qui vedremo.

Sotto lo sguardo di Erminia, i due si incontrano per lo scontro – questa è la cifra della coppia di nemici. E questo è il primo scontro, dopo l'incontro mitico, tra uomo e ninfa, del canto I. In questo incontro-scontro, che è il nucleo del famoso combattimento del canto XII, Tancredi già non riconosce Clorinda, di cui non conosce, in realtà, che il volto, e di cui non sa nulla, neppure il nome. La mancanza del riconoscimento di lei viene palesata dal narratore stesso: «Tancredi, a che pur pensi? a che pur guardi?/ non *riconosci* tu l'altero viso?» (III 22, 3-4). Clorinda qui ha già perduto l'elmo, e si avverte, nelle domande retoriche del narratore, la sospensione del momento, l'immobilità della scena. Davanti al viso di Clorinda, Tancredi «or lei veggendo impètra» (III 23, 2). Clorinda però non muta. Per Tancredi, la questione è tutt'altra:

Percosso, il cavalier non ripercote,
né sì dal ferro a riguardarsi attende,
come a guardar i begli occhi e le gote
ond'Amor l'arco invisibil tende.
Fra sé dicea: «Van le percosse vote,
talor, che la sua destra armata stende;
ma colpo mai del bello ignudo volto
non cade in fallo, e sempre il cor m'è colto».

Risolve al fin, benché pietà non spere,
di non morir tacendo occulto amante.
Vuol ch'ella sappia ch'un prigion suo fèrè
già inerme, e supplichevole e tremante;
onde le dice: – O tu, che mostri avere
per nemico me sol fra turbe tante,
usciam di questa mischia, ed in disparte
i' potrò teco, e tu meco provarte.

Così me' si vedrà s'al tuo s'agguaglia
il mio valore. – Ella accettò l'invito:
e come s'esser senz'elmo a lei non caglia,

⁵⁰ Cfr. *supra*, I.3.1.

⁵¹ FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit., p. 57.

già baldanzosa, ed ei seguiva smarrito.
Recata s'era in atto di battaglia
già la guerriera, e già l'avea ferito,
quand'egli: – Or ferma, – disse – e sian fatti
anzi la pugna de la pugna i patti. –

Fermossi, e lui di pauroso audace
rendé in quel punto il disperato amore.
– I patti sian, – dicea – poi che tu pace
meco non vuoi, che tu mi tragga il core.
Il mio cor, non più mio, s'a te dispiace
ch'egli più viva, volontario more:
è tuo gran tempo, e tempo è ben che trarlo
omai tu debbia, e non debb'io vietarlo.

Ecco io chino le braccia, e t'appresento
senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi?
vuoi ch'agevoli l'opra? i' son contento
trarmi l'usbergo or or, se nudo il chiedi –
Distinguea forse in più duro lamento
i suoi dolori il misero Tancredi,
ma calca l'impedisce intempestiva
de' pagani e de' suoi che soprarriva.
(III 24-28)

Si è già detto il valore dell'unica parola che qui Clorinda rivolge a Tancredi, quel «Volgi» che parla di Medusa.⁵² A quell'unica parola Tancredi oppone una dichiarazione, un fiume di parole, se si pensa al contesto guerresco. Paolo Braghieri offre in merito un'interessante interpretazione:

I “patti de la pugna” – come codice che consente di leggere la dimensione dei contendenti – trovano la loro più evidente espressione nella scelta dell'arma come veicolo di contatto e di costrizione. È logico quindi che, dati i rispettivi ruoli assegnati dal testo, Tancredi scelga l'arma della parola a cui Clorinda oppone quella del silenzio. Il linguaggio è violenza, tentativo di indurre alla reciprocazione della parola, di attrarre entro il perimetro del comprensibile, come il silenzio ne è rifiuto, cioè è rifiuto dell'umano: [...]. Allorché scaturisce, il linguaggio dell'eroe è quello della preghiera e dell'offerta: sancisce la distanza nel momento in cui tenta di colmarla. [...]. Il fatto stesso che il linguaggio delinei fundamentalmente l'offerta di un dono a priori riconosciuto come irreciprocabile (3. XXVII. 211-216), cioè sia indice di rinuncia alla propria dimensione coercitiva e quindi alla fruizione della reciprocità comunicativa del dono, rimuove Clorinda dallo *hic et nunc*. Vista la natura sacra di lei, il contatto non può che avere luogo entro i parametri del sacro: la profferta perciò, come tentativo di rapporto, assumendo la forma del dono quale *do ut abeas* non fa che adeguarsi alle esigenze del commercio col divino. [...]. Nonostante l'apparenza umana, è ad una Clorinda divina in forma umana che il testo fa ricevere preghiera e sacrificio: un tributo sulla cui natura il linguaggio non lascia dubbi. Nel suo sistematico procedere verso il sacrificio conclusivo, il testo nega pertanto il contatto anche nella sua forma verbale. Clorinda rimane in silenzio ed il lamento di Tancredi si disperde, opportunamente troncato dalla crudele irruzione dell'umano: [...].⁵³

Braghieri evidenzia insomma, in questo passo, la presenza del sacro, del non umano che si incarna in Clorinda, e il movimento del profano dinanzi al sacro, quel *do ut abeas* che non va contraccambiato.

⁵² Cfr. *supra*, I.3.4.

⁵³ PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, pp. 72-73.

Tancredi, ancora soggiogato dal *volto* di Clorinda, dal «bello ignudo volto» (III 25, 7) che si frapponе alla «destra armata» (III 25, 6), come sotto un incantesimo non para i colpi che la vergine pur vibra senza risparmiarsi, (III 25, 1-2) quasi il suo ‘impetrarsi’ (III 23, 2) lo abbia reso insensibile e invulnerabile come la pietra. La decisione che prende è quella di «non morir tacendo occulto amante», infatti: «Vuol ch’ella sappia ch’un prigion suo fère/ già inerme, e supplichevole e tremante» (III 25, 2-4). È importante insomma che Clorinda lo riconosca quale suo, quale adepto, quale prigioniero spaventato e senza difesa: un uomo di fronte al divino, appunto.

La maschera del divino è però ancora perturbante. Sulla scorta della figura infera di Medusa, la prima invocazione di Tancredi:

– O tu, che mostri avere
per nemico me sol fra turbe tante,
usciam di questa mischia, ed in disparte
i’ potrò teco, e tu meco provarte.

Così me’ si vedrà s’al tuo s’agguaglia
il mio valore. [...]
(III 25, 5 – 26, 2)

ricorda l’invocazione di Dante rivolta a uno dei personaggi più inquietanti del suo viaggio:

«O tu che mostri per sì bestial segno
Odio sopra colui che tu ti mangi,
Dimmi ’l perché,» diss’io, «per tal convegno

Che, se tu a ragion di lui ti piangi,
Sapendo chi voi siete e la sua pecca,
Nel mondo suso ancor io te ne cangi,

Se quella con ch’io parlo non si secca.»
(Dante, *Inf.*, XXXII, vv. 133-139)

Tenendo conto delle dovute differenze, va notato che l’inizio delle due parti è identico: un’invocazione, un riferimento a un comportamento violento che non si comprende immediatamente («O tu, che mostri avere/ per nemico me sol fra turbe tante», «O tu che mostri per sì bestial segno/ Odio sopra colui che tu mangi»). Il termine tassiano «nemico» (III 25, 6) si specchia nell’«odio» dantesco (XXXII, 134). Segue poi, in entrambi i casi, un’esortazione: «usciam di questa mischia» (III 25, 7), «Dimmi ’l perché» (XXXII, 135). L’esortazione è a sua volta seguita da una spiegazione tesa a motivare l’interlocutore: «Così me’ si vedrà s’al tuo s’agguaglia/ il mio valore» (III 26, 1-2), «per tal convegno/ Che, se tu a ragion di lui ti piangi,/ [...] Nel mondo suso ancor io te ne cangi» (XXXII 136-138).

Dante, nel canto V dell'*Inferno*, parla e più non può fare; Clorinda, nell'episodio di Sofronia e Olindo, parla e agisce.⁵⁴ Qui, nel canto XXXII, Dante si rivolge al conte Ugolino e promette di preservarne la memoria, mentre Tancredi parla e promette un'azione, per poi non agire. Se Clorinda, in questa scena come nel canto II, è pura azione, Tancredi è qui, come Dante, soprattutto parola. Del resto, la parola di Dante è rivolta a colui che è estraneo, fin qui, alle parole, a colui che agisce in modo bestiale, avendo perduto l'umanità che Dante può rendergli attraverso la parola, prima che Ugolino ricada nel truculento, animalesco atto eterno dello sbranamento. Ugolino reagisce alla parola, facendosi uno tra i più alti e dolorosi personaggi danteschi, uno di cui si tace, in sostanza, il peccato, e che, dopo aver già subito la tortura della fame per mano dei Pisani, subisce il contrappasso di quella che già era una pena, benché data per mano di uomini: dover continuare a rodere il cranio di chi lo ha tradito, «come 'l pan per fame si manduca» (*Inf.*, XXXII, 127); e il punto del corpo che subisce la violenza di Ugolino è ai nostri fini altamente significativo: «là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca» (*Inf.* XXXII, 129)⁵⁵ – là dove Clorinda, appunto, verrà ferita a breve («ne' confini/ del bianco collo il bel capo ferille,» III 30, 1-2).⁵⁶

Tancredi tenta di fare lo stesso: tenta cioè di sottrarre Clorinda alla sfera della avvalendosi della parola. Dante ha successo, e la sua richiesta viene esaudita. Ugolino dice «'l perché». Ugolino da bestia si fa uomo. Tancredi usa la parola per spingere a un'azione che già in partenza sa di non voler o poter compiere: non può combattere contro Clorinda, perché fatto pietra dal «bello ignudo volto» (III 25, 7), al pari di un uomo di fronte a Medusa. Allora inventa lo stratagemma del duello per appartarsi. Non chiede parole in cambio, in realtà: non ne vuole. Ha un altro obiettivo, di segno opposto rispetto a quello dantesco. Se Dante vuole ascoltare, Tancredi vuole ancora parlare:

Risolve al fin, benché pietà non spere,
di non morir tacendo occulto amante.
Vuol ch'ella sappia ch'un prigion suo fère
già inerme, e supplichevole e tremante;
(III 25, 1-4)

Tancredi vuole raccontare il proprio amore, vuole farsi narratore di se stesso. Dalle parole del Tasso si evince che Tancredi non vuole una risposta, non se l'aspetta, proprio per quella «follia d'amore» (I 45, 6) che lo caratterizza, e che si manifesta quale solipsismo esasperato. Tancredi vuole solo che Clorinda «sappia» (III 25, 3).

⁵⁴ Cfr. *supra*, I.2.4.

⁵⁵ A proposito del termine 'nuca' di questo passo dantesco si rimanda a BRUNO NARDI, "Là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca", in *Nel mondo di Dante*, Edizione di "Storia e Letteratura, Roma 1944, pp. 249-257.

⁵⁶ Cfr. *supra*, I.3.3-3.4.

La reazione di Clorinda consiste nell'assoluta indifferenza, nel silenzio assoluto. Dinanzi alla richiesta di appartarsi:

Ella accettò l'invito:
e come s'esser senz'elmo a lei non caglia,
già baldanzosa, ed ei seguia smarrito.
(III 26, 2-4)

Clorinda sembra essere completamente impermeabile alle parole. Del resto, dopo aver ascoltato la storia di Arsete che riguardava l'infanzia perduta e dimenticata, Clorinda non si scompone e non muta. Non si fa cristiana sulla scorta del racconto, o dei sogni, ma resta graniticamente nella stessa posizione. Anche qui, non si pone il problema di non avere l'elmo, e va «baldanzosa» (III 26, 4) verso un duello che non avrà ancora luogo.

Una volta allontanatisi dal campo, Tancredi continua a parlare:

Fermossi, e lui di pauroso audace
rendé in quel punto il disperato amore.
– I patti sian, – dicea – poi che tu pace
mecco non vuoi, che tu mi tragga il core.
Il mio cor, non più mio, s'a te dispiace
ch'egli più viva, volontario more:
è tuo gran tempo, e tempo è ben che trarlo
omai tu debbia, e non debb'io vietarlo.

Ecco io chino le braccia, e t'appresento
senza difesa il petto: or ché no 'l fiedi?
vuoi ch'agevoli l'opra? i' son contento
trarmi l'usbergo or or, se nudo il chiedi –
(III 26–27, 1-4)

Finalmente Tancredi può esplicitare il suo «disperato amore» (III 26, 2). Ed ecco che il testo evidenzia un altro movimento del cavaliere: Tancredi, agli occhi di Erminia «ne l'arme chiuso» (III 17, 8), giunge addirittura a spogliarsi, o a minacciare di farlo, dinanzi a Clorinda, e solo la «calca [...] intempestiva» (III 28, 7-8) lo impedisce. Celato a Erminia, che l'ama (III 17, 8, ma anche XIX 103-104), Tancredi si offre nudo a chi non può amarlo, a chi appartiene a un mondo che non incontra mai il suo, perché troppo lontano, troppo diverso. Clorinda è una ninfa, come vedremo meglio a breve,⁵⁷ Clorinda è una Gorgone, un drago, un «mostro» (XII 24, 4). E forse in questo senso Tancredi offre il proprio *do ut abeas* a una sorta di terribile divinità femminile.⁵⁸ Al pari di coloro che offrivano a Cibele il membro, Tancredi offre a Clorinda il cuore, e non solo metaforicamente.

⁵⁷ Cfr. in particolare *infra*, I.6.3; I.7.

⁵⁸ «An important modification of the *do ut des* theory of sacrifice is the *do ut abeas* variety, 'I give that you may keep away.' It only differs in supposing malevolence in the person approached. When we come to consider animism it will be seen that *do ut abeas* probably precedes *do ut des*», JANE HARRISON, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek*

Tancredi, dunque, offre in ultima istanza a Clorinda il proprio cuore.⁵⁹ Al pari di Attis, Tancredi potrebbe definirsi *Maenas* (Cat., LXIII, 69) in quella «follia d'amore» (GL, I 45, 6) che pian piano comprendiamo meglio. Ma a differenza di Attis, per quanto la scena sia eroticamente connotata, il punto focale non è il membro, bensì il cuore. Attis subisce, offrendo a Cibele il proprio membro, una trasformazione radicale. Il suo cambiamento stabilisce un punto di non ritorno. Quel che accadrà a Tancredi una volta offerto a Clorinda il proprio cuore lo si vedrà a breve.⁶⁰

Il motivo del cuore strappato dal petto non sembra presente nelle fonti classiche. Si ritrova però qualche cenno nell'*Antico Testamento* (Gioele 2, 13, *et scindite corda vestra et non vestimenta vestra/et convertimini ad Dominum Deum vestrum*), in cui il gesto assurge a significare un pentimento autentico, contrapposto a un pentimento formale, solo esteriore. Assume grande importanza nel mondo romanzo e nell'ambito stilnovistico:

Motivo trobadorico (Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta*, 13-16) e stilnovistico del cuore rapito, come nella ballata di Gianni Alfani che appunto comincia «Guato una donna . . . che cogli occhi mi tolse | lo cor, quando si volse | per salutarmi» (anche nella ballata *Quanto più mi disdegni*, 5-6; Dante, *Voi che savete*, 4: «la qual m'ha tolto il cor per suo valore»). [Aprire il petto è un] altro segno rituale di ascendenza stilnovistica (Dino Frescobaldi, *Voi che piangete*, 55-58: «non s'avide | come per mezzo aperto gli fue il core | per man di quel signore | che con tormento ogni riposo uccide»; *Per tanto pianger*, 13) e dantesca (*Così nel mio parlar*, 53-54), forse a ricordo della 'violenza' di «Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum» del *Cantico* (IV 9); [...].⁶¹

Bettarini parla di 'segni rituali', e tali, in effetti, appaiono. Il 'cuore rubato' è evidentemente un motivo che si muove su un piano fortemente metaforico, come si vede chiaramente dai versi riportati dalla studiosa. A esso collegato è il nucleo che ha come tema quello del cuore mangiato dell'amato o dell'amata, come leggiamo nella *Vita Nuova* di Dante (*A ciascun'alma presa e gentil core*) e in Boccaccio (*Dec.*, IV 1), che sembrerebbero rifarsi al *Lai Guirun* di Thomas, riferito a una *vida* di Guillem de Cabestaing.⁶² Qui entriamo in una sfera più concreta – e sembrerebbe, più arcaica – in cui

Religion (1912; 1927), Cambridge University Press, New York 2010, p. 134. Tale teoria, così sintetizzata dalla Harrison, ben spiega la natura di una divinità antichissima e spaventosa, dal culto altrettanto antico e spaventoso: quello di Cibele, appunto, «una vecchia divinità anatolica [...]. I suoi riti erano ancor più sanguinari e selvaggi di quelli di Pessinunte. [...] I suoi "fanatici", secondo il nome che si dava ai suoi servitori, vestiti di nero, piroettavano al suono del tamburo e delle trombe, scuotendo al vento la loro lunga capigliatura, finché quando la vertigine li prendeva e l'anestesia era ottenuta, essi si tagliuzzavano le braccia e il corpo a gran colpi di spada e d'ascia, si esaltavano vedendo colare il sangue, ne aspergevano la statua della dea e i suoi fedeli, e perfino lo bevevano a lunghi sorsi», FRANZ CUMONT, *Le religioni orientali nel paganesimo romano* (1906), Edizioni Ghibli, Milano 2013, p. 55. Questa descrizione, così generica e così chiara, ben evidenzia il genere di rapporto che si instaura tra Clorinda e Tancredi, come si vedrà più avanti.

⁵⁹ La voce "Heart" nel fondamentale *Motif-Index of Folk-Literature* di STITH THOMPSON (Indiana University Press, 1966, vol. VI, p. 372) è piuttosto estesa, e contempla varie possibilità in cui viene messo in relazione l'atto di mangiare un cuore strappato dal petto con la pazzia, o con l'ottenere improvvisamente una forza sovrumana; non contempla invece l'accezione del mantenimento di un segreto che si vedrà qui.

⁶⁰ Cfr. *infra*, I.4.1.

⁶¹ Rosanna Bettarini, in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, Einaudi, Torino 2005, vol. 1, pp. 116-117.

⁶² Per il *Lai Guirun* si veda THOMAS, *Le roman de Tristan, suivi de la Folie Tristan de Berne et la Folie Tristan d'Oxford*, traduction, présentation et notes d'Emmanuèle Baumgartner et Ian Short, avec les textes édités par Félix Lecoy, Paris,

il cuore non è solo simbolo, segno, ma anche oggetto, ‘cosa’. In quest’ultima sfera sembrerebbe muoversi anche il Tasso (del resto, il personaggio della novella di Boccaccio ha come protagonista proprio un Tancredi, che fa strappare il cuore dal petto dell’amante della figlia e la costringe in ultimo a mangiarlo). Ma c’è un’accezione piuttosto peculiare che parrebbe accordarsi perfettamente alla misteriosa, sanguinosa offerta che Tancredi fa a Clorinda. Per comprenderla, ancora una volta bisogna volgersi a Petrarca, al componimento XXIII, *Nel dolce tempo de la prima etade*:

Questa che col mirar gli animi fura,
m’aperse il petto, e ’l cor prese con mano,
dicendo a me: Di ciò non far parola.
Poi la rividi in altro habito sola,
tal ch’i’ non la conobbi, oh senso humano,
anzi le dissi ’l ver pien di paura;
ed ella ne l’usata sua figura
tosto tornando, fecemi, oimè lasso,
d’un quasi vivo e sbigottito sasso.
(vv. 72-80)

Il componimento XXIII è la complessa canzone sulle metamorfosi. Subito prima dei versi qui citati, il poeta è trasformato in cigno. È dopo questa metamorfosi che accade quanto riportato sopra. Laura compare in scena, gli apre il petto, gli strappa il cuore e gli dice: «Di ciò non far parola».

Contrariamente a quanto ritengono Santagata e Bettarini nelle loro edizioni critiche del *Canzoniere*, sembra qui esserci uno scarto rispetto ai danteschi versi di *Voi che savete*, i quali non fanno riferimento ad alcun segreto, e che rimandano evidentemente a una metafora, sul piano del racconto, non a un evento che, nel racconto, si sia verificato davvero; in *RVF* XXIII, invece, la donna *di fatto* «aperse il petto, e ’l cor prese con mano» (v. 73). Il significato di quell’ingiunzione al silenzio è spiegato da Santagata in questi termini: «‘mi fece innamorare di sé, impossessandosi del mio cuore, e contemporaneamente mi ingiunse di non parlare di quanto mi era accaduto’ (cioè di non parlare dell’amore per lei)»⁶³. Il segreto amoroso va dunque taciuto, e per poter ottenere il silenzio, Laura strappa il cuore al poeta.

Il motivo del silenzio legato all’azione di strappare il cuore dal petto in *RVF* XXIII sembra prendere una via sotterranea rispetto a quella tracciata da Bettarini, che confronta i versi 73-74 di questo componimento a quelli di Gianni Alfani: «Quanto più mi disdegni, più mi piaci | e quan’ tu mi di’: ‘Taci’, | una paura nel cor mi discende»;⁶⁴ il valore del silenzio nel componimento di Alfani non si collega tanto al motivo del cuore strappato, quanto a quello, a esso collegato, ma già in secondo

Champion, 2003, pp. 102-103. Per un’interessante analisi del *Lai Guirun*, della *Vita Nuova* e nella novella del Decameron si veda FILIPPO PETRICCA, *Ghismonda e Beatrice. Il cuore mangiato e l’idea dell’amore tra Boccaccio e la Vita Nuova*, in «Critica del testo», XVI, 3, 2013, pp. 131-161.

⁶³ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, cit., nt. pp. 112-113.

⁶⁴ Rosanna Bettarini, in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit., vol. 1, p. 117.

grado, della paura quale risultato dell'aver subito un'azione taciuta, forse, o una tacita minaccia. Dietro al temibile gesto e alle parole oscure di Laura, in cui il gesto è così intrinsecamente legato alle parole, sembrerebbe vedersi qualcosa di arcaico, e di difficile immediata comprensione, quasi che Petrarca ricostituísse, in due versi, un mondo antico e feroce.⁶⁵

L'episodio di Tancredi e Clorinda del canto III si può allora leggere attraverso la lente di Petrarca: Tancredi combatte senza riconoscere Clorinda, ma quando questa si svela accidentalmente, lui, come Petrarca, resta «d'un quasi vivo e sbigottito sasso» (v. 80). Solo a questo punto le offre il segno del suo segreto – il segreto d'amore – e per permetterle di prenderlo – di far sì che Clorinda si muti in Laura, la «fera donna» (RVF CLXXIV, v. 5) che «guardando [...] distrugge» (RVF CCLVI,

⁶⁵ Inserisco qui, sospendendo il giudizio, un curioso fatto. *L'Edda poetica*, pervenutaci attraverso il *Codex Regius* del XIII secolo, rinvenuto nel XVII secolo dal vescovo islandese Sveinsson, contiene un componimento in particolare, l'*Atlaqviða in Grænlenzca*, il canto groenlandese di Attila. Questo è considerato tra i più antichi «per la crudezza delle espressioni, per la ferocia delle situazioni, per l'alternanza di descrizioni epiche e di dialoghi» (*L'Edda, carmi norreni*, a cura di Carlo Alberto Mastrelli, prefazione di Raffaele Pettazzoni, Sansoni Editore, Firenze 1982, pp. 469-470).

Nell'*Atlaqviða in Grænlenzca* si racconta di due fratelli, Hogni e Gunnar, unici custodi del segreto intorno all'oro dei Nibelunghi. Hogni e Gunnar vengono invitati da Attila per un banchetto a palazzo. Attila vuole impadronirsi del tesoro con l'inganno; il suo piano consiste nel torturare i due fratelli per farsi rivelare il segreto. Gunnar, però, comprende le sue vere intenzioni: perciò dice ad Attila che gli rivelerà il segreto dell'oro dei Nibelunghi a patto che il cuore di Hogni venga strappato dal petto e sia portato dinanzi a lui.

In realtà, Gunnar teme che Hogni possa cedere alle torture di Attila, e con questa truculenta richiesta vuole assicurarsi del silenzio definitivo del fratello. Una volta visto con i propri occhi il cuore del fratello – ed essersi quindi assicurato della morte di lui – Gunnar si lascia morire, portando con sé il segreto (vv. 87-110). In questo caso, perciò, far strappare il cuore dal petto e vederlo con i propri occhi è il modo per accertarsi che un segreto resti celato – è la prova che un segreto resterà tale, costretto al silenzio:

Hiarta scal mér Hogni í hendi liggia,
blóðuct, ór briósti scorið baldriða,
saxi slíörbeito, syni Þjóðans.

[...].

Svá scaltu, Atli, augom fiarri,
sem munt meniom mínom verða;
er und einom mér qll um fólgin
hodd Niflunga: lifira nú Hogni.⁶⁵
(XXI, XXVI)

[*Edda. Die Lieder Des Codex Regius Nebst Verwandten Denkmälern*, Herausgegeben von Gustav Neckel, Vierte, umgearbeitete Auflage von Hans Kuhn, Carl Winter, Universitätsverlag, Heidelberg 1962, pp. 243-244; «Gunnar: Il cuore di Hogni dovrò tenere nella mia mano,/ sanguinoso, strappato dal petto di quel prode cavaliere/ con un affilato pugnale, a quel figlio di re. [...]. Così tu possa, Attila, star lungi da gli occhi miei,/ come tu lungi starai dai miei tesori! Ora infatti io solo so dove è nascosto/ dei Nibelunghi il tesoro: Hogni non vive più!», *L'Edda, carmi norreni*, cit., p. 226-227].

Ora, naturalmente, non si vuole affermare qui che Petrarca potesse attingere al testo dell'*Atlaqviða in Grænlenzca*. Il motivo del segreto legato al cuore, però, sembra però conciliare due testi tanto diversi. Si rientra pertanto in uno di quei fenomeni che dal punto di vista filologico non hanno una spiegazione, ma di cui vale la pena menzionare l'esistenza. Lo scopo della scienza, in una qualunque delle sue molte branche, non è quello di enumerare ciò che sappiamo o che possiamo già spiegare, ma di far emergere ciò che ancora non sappiamo e non possiamo spiegare per avere una maggior comprensione della realtà che ci circonda. Questo piccolo caso specifico, perciò, non venga preso come una bizza ingiustificata da parte di chi scrive, ma come una semplice resa al reale – che non sempre è ciò che ci aspettiamo o ciò che vorremmo, e di questo possiamo dirci felici. Tacere la questione per il semplice fatto di non poterla giustificare mi sarebbe parso un atto di slealtà nei confronti di questo lavoro.

v. 2), e che venga quindi a sapere del suo amore – vuole spogliarsi dell'usbergo, della corazza. La sua è un'offerta completa, senza restrizioni. Tancredi, quale adepto, offre tutto, e non ritiene nulla.

Comunque Tancredi è costretto per ora a interrompere la sua offerta, e si allontana da Clorinda a caccia di quell'«uomo inumano» (III 29, 3) che l'ha ferita. Nella battaglia, i due si perdono di vista: Clorinda si ritira perché «né seguir le cale» (III 31, 4), Tancredi ha un subitaneo rimorso nel vedere, voltandosi indietro, i suoi circondati dai nemici, e torna a dedicarsi alla sua missione di crociato, essendosi già, evidentemente, 'sviato'. La sua vorticoso, rovinosa discesa non è che all'inizio.

4. Il simulacro del gigante

La natura di Clorinda è multiforme, ed è in questa multiformità che si rivela perturbante. I canti VI e VII della *Gerusalemme liberata* presentano un aspetto di Clorinda forse ancora più inquietante, proprio perché in realtà lei è qui in gran parte assente, o meglio, è figura intermittente, che si alterna ad Argante prima, a Erminia poi. Quel che ritroviamo principalmente qui è una «non vera Clorinda» (VI 112, 2), un «simulacro» (VII 100, 1) di lei. E il silenzio da parte della critica scende pesante sul senso che la figura della guerriera assume in questi due canti. Eppure è forse qui che si mettono meglio a punto le sue caratteristiche più oscure, più volutamente, forse, mantenute nell'ombra dal Tasso stesso. Nell'assenza, Clorinda si rivela. E si manifesta come creatura misteriosa, ancestrale, gigantesca e demonica – tanto più tale pensando al lento eppur inarrestabile palesarsi del santo quale ombra sul suo passato, sul suo futuro.

4.1 La città e il campo: Argante e Tancredi

Il canto VI si apre con un'immagine peculiare della città. Al canto II si è già visto che gli abitanti di Gerusalemme avevano provveduto a riporre il cibo «'n chiuse mura e 'n alte torri» (II 75, 3). La città si presenta qui ancora sotto il segno della chiusura e del ripiegamento verso l'interno. In questo senso è speculare alla conformazione delle vergini trattata in questa sede al capitolo 2:¹

Ma d'altra parte le assediate genti
speme miglior conforta e rassicura;
ch'oltra il cibo raccolto, altri alimenti
son lor dentro portati a notte oscura,
ed han munite d'arme e d'instrumenti
di guerra verso l'Aquilon le mura,
che d'altezza accresciute, e sode e grosse,
non mostran di temer d'urti o di scosse.

E 'l re pur sempre queste parti e quelle
lor fa inalzare e rafforzare i fianchi,
o l'aureo sol risplenda, od alle stelle
ed alla luna il fosco ciel s'imbianchi:
e in far continuamente arme novelle
sudano i fabri affaticati e stanchi.
In sì fatto apparecchio intollerante
a lui se 'n venne, e ragionolli Argante:
(VI 1-2)

Le mura della città sono un rifugio che va protetto e rafforzato. Lo sguardo del re domina, come nel canto II, la popolazione. Le mura si fanno guscio, e tutti gli sforzi sono tesi alla difesa e alla costruzione di armi nuove che però, per il momento, nessuno usa. Come la regina d'Etiopia, come

¹ Si veda, a proposito delle mura della città, *infra*, I.5; I.6.1.

l'effigie, come Sofronia, la popolazione non combatte e resta all'interno, celata, in attesa. Qualcuno si contrappone a questo movimento di ripiegamento e, come Clorinda, sdegna la vita al chiuso e si offre al campo: Argante, come Clorinda «intollerante» alla reclusione (VI 2, 7). Il guerriero si rivolge al re:

– E insino a quando ci terrai prigionì
fra queste mura in vile assedio e lento?
[...].

Io per me non vuo' già ch'ignobil morte
i giorni miei d'oscuro oblio ricopra,
né vuo' ch'al novo dì fra queste porte
l'alma luce del sol chiuso mi scopra.
Di questo viver mio faccia la sorte
quel che già stabilito è là di sopra:
non farà già che senza oprar la spada,
inglorioso e invendicato io cada.
(VI 3, 1-2; 5)

Argante non si conforma alla sorte dei «prigionì» (VI 3, 1). Le «mura» (VI 3, 2) non possono essere il suo *ubi consistam*, come non sono quello di Clorinda. In questo senso, la dichiarazione di Argante è parallela a quella indiretta di Clorinda: se lei «fuggì [...] i lochi chiusi» (II 39, 5), lui non permette che il sole lo trovi ancora «fra queste porte [...] chiuso» (VI 5, 3-4). Come Clorinda, Argante è libero e rifugge ogni forma di reclusione, di prigionia, e, come Clorinda, assurge a simbolo della guerra.

Quel che accomuna i due personaggi è il nucleo della lotta, della spada quale arma da singolar tenzone e da massacro. E non stupisce che, a motivo di questa loro comune natura selvaggia e guerriera, il re, dopo aver inviato un messo a richiedere a Goffredo di mettere a disposizione uno dei suoi per un duello con Argante, si rivolga a Clorinda con queste parole:

– Giusto non è ch'ei vada, e tu rimagna.
Mille dunque con te di nostra gente
prendi in sua sicurezza, e l'accompagna;
ma vada inanzi a giusta pugna ei solo,
tu lunge alquanto a lui ritien lo stuolo. –
(VI 21, 4-8)

Clorinda e Argante, perciò, «poi che furo armati,/ quei del chiuso n'uscivano all'aperto» (VI 22, 1-2). Ecco che Clorinda ritrova, senza richiederlo, la sua dimensione, quella che ha scelto per se stessa.

La richiesta del re permette di tracciare una ulteriore somiglianza tra i due guerrieri. Il manifestarsi di Argante sul campo è terribile:

Ivi solo discese, ivi fermosse
in vista de' nemici il fero Argante,
per gran cor, per gran corpo, e per gran posse
superbo e minaccievole in sembiante,
qual Encelado in Flegra, o qual mostrosse
nell'ima valle il filisteo gigante;
ma pur molti di lui tema non hanno,
ch'anco quanto sia forte appien non sanno.
(VI 23)

La vista di Argante, che evoca il ciclope Encelado e il gigante Golia, è preparatoria di qualcosa che deve accadere e che porta a una svolta fondamentale della trama – la manifestazione della gigantesca Clorinda. Argante è caratterizzato da una grandezza che si fa difformità, che è smisurata, e cerca qualcuno che voglia battersi con lui. Rinaldo, eroe indiscusso, è partito, sviato dal proprio orgoglio, e avrà molto da vagare, fisicamente e moralmente, prima di poter tornare a Gerusalemme. Resta Tancredi:

Alcun però dal pio Goffredo eletto
come il migliore, ancor non è fra molti.
Ben si vedean con desioso affetto
tutti gli occhi in Tancredi esser rivolti,
e dichiarato infra i miglior perfetto
dal favor manifesto era de' volti;
e s'udia non oscuro anco il bisbiglio,
e l'approvava il capitan co 'l ciglio.

Già cedea ciascun altro, e non secreto
era il volere omai del pio Buglione:
– Vanne, – a lui disse – a te l'uscir non vieto,
e reprimi il furor di quel fellone. –
E tutto in volto baldanzoso e lieto
per sì alto giudizio, il fer garzone
a lo scudier chiedea l'elmo e 'l cavallo,
poi seguito da molti usciva del vallo.
(VI 24-25)

Partito Rinaldo, Tancredi è forse il maggiore tra i paladini, benché sia prima l'esercito a ritenerlo idoneo per il combattimento che Goffredo, il quale inizialmente non è ancora convinto di chi sia «il migliore» (VI 24, 2). Questa è perciò un'occasione per dimostrare il proprio valore, e per confermarsi il più grande. Ancora, come già è accaduto nel canto III, Tancredi agisce a motivo di un primo impulso di Goffredo: il cenno di Goffredo (III 16, 7), l'impero dall'alto, per così dire, ha corrisposto a un subitaneo agire; l'azione di Tancredi, però, ha coinciso con l'incontro-scontro con Clorinda, in cui il guerriero ha dimenticato subito la battaglia e ha invece dichiarato il proprio amore a una infedele.

Qui, al canto VI, Tancredi torna a ubbidire a un ordine ancora più esplicito: «Vanne [...] a te l'uscir non vieto,/ e reprimi il furor di quel fellone» (VI 25, 3-4). Goffredo sceglie perciò Tancredi

quale fiore della cavalleria, quale miglior combattente da opporre al gigante, al ciclope. Ma ancora qualcosa si frappone tra l'ordine e la volontà:

Ed a quel largo pian fatto vicino,
ove Argante l'attende, anco non era,
quando in leggiadro aspetto e pellegrino
s'offerse a gli occhi suoi l'alta guerriera.
Bianche via più che neve in giogo alpino
avea le sopraveste, e la visiera
alta tenea dal volto; e sovra un'erta,
tutta, quanto ella è grande, era scoperta.

Già non mira Tancredi ove il Circasso
la spaventosa fronte al cielo estolle;
ma move il suo destrier con lento passo,
volgendo gli occhi ov'è colei su 'l colle;
poscia immobil si ferma, e pare un sasso:
gelido tutto fuor, ma dentro bolle.
Sol di mirar s'appaga, e di battaglia
sembiante fa che poco or più gli caglia.
(VI 26-27)

Tancredi si ritrova per la seconda volta in balia di Clorinda senza avere alcuna responsabilità. Se però l'incontro-scontro del canto III non ha avuto sostanziali conseguenze, se cioè in fondo, oltre a un momento indeterminato di inazione e di allontanamento dalla battaglia, e la relativa perdita di tempo dietro al cristiano feritore di Clorinda che sembra poi svaporare come un fantasma, Tancredi non ha nuociuto alla causa o ai suoi in modo attivo, ecco che qui il suo processo vertiginoso di caduta avanza di un passo. Tancredi non si è ancora presentato ad Argante in qualità di campione, non è ancora giunto al campo, quando la visione di Clorinda lo blocca, lo pietrifica. Si è già visto che la medusea guerriera può avere su di lui questo effetto («or lei veggendo impètra», III 23, 2). Ma quella era ancora una sfera privatissima, in cui Tancredi poteva pur perdere la vita, ma non l'onore. Adesso, il suo farsi pietra avviene in un ambito pubblico, aperto, dove Tancredi non solo è un principe cristiano, ma è il rappresentante, il fiore di un esercito.

Che Tancredi sia veramente una vittima incolpevole si comprende ad esempio dal fatto che «s'offerse a gli occhi suoi l'alta guerriera». Nulla porta a ritenere che Tancredi la stesse cercando. Nulla porta a ritenere che lui pensasse ad altro che a svolgere al meglio il proprio ruolo. Ma come un *revenant*, Clorinda, ignara, non gli permette di fare ciò che deve. È la sua sola presenza a non permetterlo – quella presenza tanto singolare perché apparentemente immotivata, giustificata perché necessaria a un combattimento non necessario, che è quasi un capriccio del suo doppio guerriero, Argante.

Ancora, è il volto a dominare la scena, quel volto che lei non copre più, quasi che la perdita dell'elmo abbia contribuito a un graduale, lentissimo disvelamento. Chiappelli dice: «Il *s'offerse a gli occhi suoi* è più intimo e sottile che l'*apparso (in mezzo 'l campo)* di III 21, 8, in quanto la figura della donna, qui, sembra presentarsi non più come occorrenza casuale, ma quasi per deliberata esibizione».² E questo è, in effetti.

Braghieri spiega questo episodio ritornando ancora una volta all'archetipo della Grande Madre. A questo proposito afferma che la reazione di Tancredi sia di nuovo «quella di chi ha scorto il sacro; si ripete cioè la condanna all'immobilità».³ Inoltre, la descrizione di Clorinda rimanderebbe ancora una volta, secondo lo studioso, a quella della Grande Madre: «Nel suo insieme la scena del sesto canto riproduce l'icona della Grande Madre frequentemente raffigurata, come Dea della vegetazione o come *Mater Dolorosa*, in cima ad un monte con ai piedi una figura di giovinetto in atteggiamento di devozione ed offerta».⁴ E questa è esattamente la scena che Tasso rappresenta: Clorinda sul colle, Tancredi al di sotto di esso, con lo sguardo verso di lei.

Tale raffigurazione non deve stupire: l'interesse antiquario si acuisce nel Cinquecento italiano grazie a figure di spicco, come ad esempio quella di Pirro Ligorio. È proprio nel Cinquecento che la Grande Madre gode di grande popolarità tra gli intellettuali – e non solo: protagonista di spettacoli e feste, la dea diventa famosa in un ampio bacino della società.⁵ La dea turrita, immagine del cosmo, viene raffigurata a Villa d'Este e nel Palazzo Ducale di Mantova;⁶ dunque, presso gli Estensi in particolare, Cibele riceve speciali attenzioni. Verosimile è dunque una 'contaminazione diretta': Tasso coglie un afflato dello *Zeitgeist*. Se si paragona la scena del canto VI al sigillo rinvenuto nel Palazzo di Cnosso datato al 1500 a.C. circa, cui probabilmente fa riferimento Braghieri, raffigurante la Signora delle Montagne sulla vetta del monte, il devoto ai piedi di esso, e una torre alle spalle della dea, l'esito è davvero sorprendente. Tasso conosceva quel sigillo in particolare? Non si può, in casi come questo, essere dogmatici. All'epoca, la circolazione di monete e sigilli antichi, raffiguranti la dea, era notevole. Non si può perciò escludere a priori che a Tasso possa essere capitato di vedere una rappresentazione identica a quella che lui stesso mette in atto; ma non si può neanche affermare senza ombra di dubbio che questo sia accaduto. Ecco un cortocircuito a cui si va incontro volentieri: Tasso imita, copia, reinventa, o inventa, senza sapere, un'iconologia antica? Questo fa parte della bellezza della ricerca.

² Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. a strofe 26, p. 250.

³ PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, p. 83.

⁴ Ivi, p. 88.

⁵ CLAUDIO CASTELLETI, *Pirro Ligorio e la Magna Mater. Interpretazioni iconografiche, allegoriche e sincretistiche della dea Cibele dall'Antichità al Cinquecento*, in «Horti Hesperidum», I, 2011, 1, p. 87.

⁶ Ivi, pp. 98-100.

Davanti all'apparizione, Tancredi esita, si immobilizza, e per preservare l'onore dell'esercito il giovane Ottone si fa avanti al suo posto senza ricevere l'avallo di Goffredo. Naturalmente, ne paga le spese: non solo viene sconfitto da Argante, ma viene anche calpestato dal cavallo del guerriero pagano. Allo slancio eroico di Ottone, Tancredi rinsavisce e cerca di farsi avanti, ma è tardi; e quando Argante calpesta il giovane con il cavallo, lo spettacolo brutale fa tornare Tancredi completamente in sé:

Ne l'ira Argante infellonisce, e strada
sopra il petto del vinto al destrier face;
e: – Così – grida – ogni superbo vada,
come costui che sotto i piè mi giace. –
Ma l'invitto Tancredi allor non bada,
ché l'atto crudelissimo gli spiace,
e vuol che 'l suo valor con chiara emenda
copra il suo fallo, e, come suol, risplenda.
(VI 36)

Comincia qui la terribile tenzone tra i due, tenzone che somiglia a quella che a breve avrà come protagonisti Tancredi e Clorinda. Per il momento, è importante notarne la specularità: il combattimento si interrompe perché cala la notte («ma sì l'oscura notte intanto sorse/ che nasconde le cose anco vicine./ Quinci un araldo e quindi un altro accorse/ per dipartirli, e li partiro al fine», 50, 3-6). Quello tra Tancredi e Clorinda finirà sul far del giorno (infatti durante il combattimento il narratore dice: «Già de l'ultima stella il raggio langue/ al primo albor ch'è in oriente acceso», XII 58, 3-4; e alla morte di Clorinda si dice: «e in lei converso/ sembra per pietate il cielo e 'l sole», XII 69, 3-4). I due giurano di proseguire «il mattin del giorno sesto» (VI 53, 8). In effetti, se il combattimento con Argante è da ogni punto di vista un atto bellico, un atto legato all'esercito, e dunque alla società, e pertanto è sancito da regole che si radicano nell'antica tradizione e che vanno a ogni costo rispettate, quello con Clorinda, per quanto speculare, è il rovesciamento di tutto questo: non è un vero atto bellico, non è inscrivibile in un contesto sociale, non si può – non si deve – combattere davanti a testimoni, alla luce del sole; accade di notte, perché diversamente non potrebbe essere, e nella solitudine, tra gli alberi, perché altrove sarebbe inconcepibile; a insaputa di entrambi, non è un combattimento tra guerrieri, ma è qualcosa di radicalmente diverso: è un movimento necessario, intimo, che si oppone alla ragione e che si sposta piuttosto sul piano dell'irrazionale o, per meglio dire, dell'ancestralità rituale del mito. La notte «è un'erranza: [...] essa sigla sia le deviazioni fisiche, morali e oniriche dei cavalieri, che quelle descrittive e narrative dell'Autore. [L]a notte eccita inoltre una sensibilità turbata: immerge il reale in una foschia confusa da cui prendono ambiguamente forma

le cose e si sprigionano i sentimenti». ⁷ E questo varrà anche per il notturno che a breve vedrà protagonista Erminia.

Tancredi promette ad Argante di essere presente per proseguire la prova, ma lo fa senza tener conto di non esser più un uomo libero. È, come si vedrà, un devoto, e perciò non può più disporre di se stesso.

4.2. «L'alta guerriera» e il gigante Andromeda

Ricordiamo una Clorinda soffusa d'oro al canto III, una Clorinda che con la sola rivelazione del capo illumina il campo e la scena. Ecco che, al canto VI, la sua breve e fondamentale apparizione riaccende la scena con una luminosità che ormai sembra caratterizzarla, che è la sua cifra. Il bianco abbagliava. Avvolta nel silenzio, Clorinda al canto VI è colei che in sostanza non agisce e non parla: è colei che 'si offre' allo sguardo (VI 26, 4).

Il bianco assoluto che la investe si rifinisce d'oro nella *Conquistata*, come fa notare Chiappelli:

Nella *Conquistata* la componente coloristica dell'apparizione di Clorinda è assai sviluppata; si ha un tono di spicco (il *largo pian* del v. 1 a cui Tancredi si avvicina diventa il «verde pian») e la bianchezza della sopravveste è confrontata con l'ermellino, non con la neve; quasi a denotare un maggior calore delle ombre nella bianchezza; e infine si arricchisce di ornamenti d'oro, quali la cintura gemmata e la corona: «Su l'elmo d'aureo fior quasi corona». ⁸

L'elemento aureo nella *Conquistata* è forse un richiamo ai capelli che adesso sono di nuovo prigionieri dell'elmo. Nella *Liberata*, però, Tasso predilige un bianco totale, incontaminato, dalla sopravveste al volto scoperto, nudo. Questo dato cromatico, accompagnato alla peculiare posizione di Clorinda, che è rialzata, «sopra un'erta» (VI 26, 7), richiamano ancora un personaggio ormai noto:

Andromedan poenas iniustus iusserat Ammon;
quam simul ad duras religatam brachia cautes
vidit Abantiades, nisi quod levis aura capillos
moverat et tepido manabant lumina fletu,
marmoreum ratus esset opus; trahit inscius ignes
et stupet et visae correptus imagine formae
paene suas quatere est oblitus in aere pennis.
(Ov., *Met.* IV, 670-677)

Confrontando i due passi, emergono subito delle ovvie somiglianze: la donna su un'altura, il colore marmoreo, ⁹ la reazione di stupore dell'innamorato e il fuoco della passione. Verrebbe da dire senza esitazioni che Tasso avesse in mente, e forse anche a portata di mano, proprio questo episodio. C'è

⁷ DALILA COLUCCI, "... in vari pensier divide e parte / l'incerto animo suo": simbologia del doppio e dinamiche sospensive nel VI canto della *Gerusalemme Liberata*, in «Italian Culture», XXXIII, 1, March 2015, p. 25.

⁸ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1, p. 250.

⁹ Sul biancore della nera Andromeda si veda *supra*, I.1.2.

però un altro elemento che ricorre con insistenza – ma l’insistenza del Tasso sfiora il lettore e fugge via, e spesso è necessario leggere molte volte lo stesso passo per rendersi conto di una ripetizione che improvvisamente appare evidentissima – e che lega in maniera formidabile la figura di Clorinda ad Andromeda:

non sfugga che Clorinda è già di per sé un essere gigantesco: *quasi [...] novo mostro* [XII 24, 4], definita *alta e altera, eccelsa, magnanima*, appartiene al genere letterario del sublime – al genere, appunto, dei baudelairiani *enfants monstrueux* [*Les Fleurs du Mal*, XIX, *La Géante*, v.3], – ponendosi al di là di ogni norma di misura perché unifica in vagheggiata androginia gli opposti dell’uomo e della donna, del nero e del bianco, del pagano e del cristiano [...].¹⁰

Clorinda è il doppio di Argante, e tanto Argante è ciclopico, gigantesco, spaventoso («per gran cor, per gran corpo, e per gran posse/ superbo e minaccievole in sembiante,/ qual Encelado in Flegra, o qual mostrosse/ nell’ima valle il filisteo gigante», VI 23, 2-6), quanto Clorinda è titanica (ai rimandi di Salvaneschi si potrebbe, volendo, aggiungere anche il verso «tutta, quanto ella è grande, era scoperta», VI 26, 8). Ecco allora che la scena si modifica sottilmente: da una parte Argante, «il Circasso» dalla «spaventosa fronte» (VI 27, 1-2), descritto come ciclope e come gigante, dall’altra la «grande» Clorinda (VI 26, 8), l’«alta guerriera» (VI 26, 4) che tiene «la visiera alta [...] dal volto». Due figure titaniche, dal tremendo volto scoperto: come appunto fa notare Chiappelli, «l’idea di alto è connessa sovente con caratteristiche terrificanti».¹¹ Ma in che cosa consistono esattamente queste «caratteristiche terrificanti»? A questo proposito, il personaggio di Andromeda può illuminare alcuni aspetti che Tasso volutamente, si direbbe, lascia in ombra.

Manilio, nel raccontare la storia di Andromeda e di Perseo, scrive:

hanc quondam poenae dirorum culpa parentum
prodidit, infestus totis cum finibus omnis
incubuit pontus, timuit <tum> naufraga tellus,
et quod erat regnum pelagus fuit. una malorum
proposita est merces, vesano dedere ponto
Andromedan, teneros ut belua manderet artus.
hic hymenaeus erat, solataque publica damna
privatis; lacrimans ornatur victima poenae
induiturque sinus non haec ad vota paratos,
virginis et vivae rapitur sine funere funus.
ac simul infesti ventum est ad litora ponti,
mollia per duras panduntur brachia cautes;
adstrinxere pedes scopulis, iniectaue vincla,
et cruce virginea moritura puella pependit.¹²

¹⁰ ENRICA SALVANESCHI, “*Gerusalemme Liberata*”, cit., p. 46-47.

¹¹ FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit., p. 201.

¹² MANILIO, *Astronomica*, V, vv. 540-552, a cura di Dora Liuzzi, Congedo Editore, Lecce 1997, p. 70.

Andromeda è qui descritta come colei che viene offerta per scongiurare un naufragio universale, quasi sigillo alle acque. Il suo essere incatenata davanti ai flutti la pone quindi in una misura mitica, quasi prometeica. Va ricordato in aggiunta che:

hic dedit Andromedae caelum stellisque sacavit
mercedem tanti belli, quo concidit ipsa
Gorgone non levius monstrum pelagusque levavit.¹³

Andromeda diventa essa stessa una costellazione, e in questo senso non le si può negare una misura di gigantismo: in qualità di corpo stellare, Andromeda è smisurata, immensa.

Anche Plinio il Vecchio lega la figura di Andromeda all'acqua, benché in modo meno stretto. Andromeda qui non è offerta per scongiurare un'inondazione, ma si dice che *Iope Phoenicum, antiquior terrarum inundatione, ut ferunt, insidet collem, praeiacente saxo, in quo vinculorum Andromedae vestigia ostendit* (*Hist. nat.*, V 69). Le catene, pertanto, sarebbero ancora a Ioppe, a testimoniare il sacrificio della vergine, come indica anche Giuseppe Flavio ne *La guerra giudaica* (III 9, 3). Secondo Plinio, il riferimento all'inondazione passa piuttosto per la città, più che per Andromeda: è Ioppe stessa, nella sua antichità, a essere stata costruita ancora prima del diluvio.

Forse a questa tradizione – ma riscrivendola, reinventandola, più o meno consapevolmente – si rifà una pagina dei *The Travels of Sir John Mandeville*:

And whoso will go long time on the sea, and come nearer to Jerusalem, he shall go from Cyprus by sea to port Jaffa. For this is the next haven to Jerusalem. And the town is called Jaffa; for one of the sons of Noah that hight Japhet founded it, and now it is clept Joppa. And ye shall understand, that it is one of the oldest towns of the world, for it was founded before Noah's flood. And yet there sheweth in the rock, as the iron chains were fastened, that Andromeda, a great giant, was bounden with, and put in prison before Noah's flood, of which giant, is a rib oh his side that is forty foot long.¹⁴

Questo testo, databile al XIV secolo circa, ebbe ampia circolazione e fu tradotto in varie lingue, tra le quali il francese. Fu «una fonte di ispirazione per Colombo e Frobenius» e «tra Cinque e Seicento [...] Mandeville veniva ancora citato come un'autorità in etnografia e geografia».¹⁵ *The Travels of Sir John Mandeville* è pertanto un testo autorevole all'epoca, e lo resta fino al Settecento. Famoso è il volgarizzamento italiano da parte di Manfredo Bonelli del 1493. Curiosamente qui Andromeda è a tutti gli effetti un gigante, un gigante di stampo biblico, quasi come Golia (Golia-Argante?) incarcerato prima del diluvio. Come in Plinio e in Giuseppe Flavio, anche qui si rimarca il fatto che le sue catene si trovino ancora lì. In *The Travels of Sir John Mandeville* si aggiunge che sarebbe

¹³ Ivi, V, vv. 616-618, p. 74.

¹⁴ *The Travels of Sir John Mandeville*, cured by A. W. Pollard, , Macmillan and Co., London-New York 1900, p. 21.

¹⁵ Cfr. RICCARDO CAPOFERRO, *Frontiere del racconto: letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra (1690-1750)*, Meltemi Editore, Roma 2007, p. 36.

ancora lì addirittura una costola di Andromeda. E allora, per capire meglio, bisogna tornare a Plinio (*Hist. nat.*, IX 11), che scrive:

belvae, cui dicebatur exposita fuisse Andromeda, ossa Romae apportata ex oppido Iudaeae Iope ostendit inter reliqua miracula in aedilitate sua M. Scaurus longitudine pedum XL, altitudine costarum Indicos elephantos excedente, spinae crassitudine sesquipedali.

Questi riferimenti, già elencati ma non discussi nello specifico da Hartland,¹⁶ ci dicono qualcos'altro, qualcosa che perfettamente si accorda con quanto visto fino a qui: non solo Andromeda ha una misura cosmica, e dunque, in qualche modo, prometeica, titanica; non solo si fa quasi «filisteo gigante» (VI 26, 6); ma questa sua mostruosa grandezza si sovrappone di fatto alla grandezza del mostro che vuole divorarla. La costola del gigante Andromeda descritta nei *The Travels of Sir John Mandeville* ricorda quelle ossa descritte da Plinio e portate da Marco Scauro a Roma, ossa “del mostro che si diceva fosse quello a cui Andromeda era stata esposta”, non di Andromeda, e che misuravano appunto *pedum XL*. Si menziona in Plinio anche il dettaglio delle costole, dicendo però, più semplicemente, che “erano più alte di quelle dell'elefante indiano”. Ad ogni modo, la sovrapposizione di *The Travels of Sir John Mandeville* produce un effetto straordinario: ancora una volta, gli elementi della donna e del mostro si intrecciano, e la donna, di fatto, assume le terrifiche caratteristiche del mostro.

Perciò, Clorinda è Andromeda, la nera, bianca Andromeda; e Clorinda è il mostro, il «novo mostro» (XII 24, 4); anche Andromeda, la bellissima Andromeda, che fa innamorare con uno sguardo l'intrepido Perseo, è a suo modo un mostro: un gigante, «a great giant»,¹⁷ e addirittura, nelle pagine di *The Travels of Sir John Mandeville*, assume lo scheletro del mostro che doveva divorarla. Si comprende allora più in profondità la generica affermazione di Chiappelli: «[L]'idea di alto è connessa sovente con caratteristiche terrificanti».¹⁸ Quale «essere gigantesco»,¹⁹ Andromeda ha in sé, come Clorinda, un germe mostruoso. E il dipinto tripartito della stanza della regina d'Etiopia del canto XII, all'apparenza così limpido, e nella forma e nella sostanza così ambiguo e inquietante, si ripresenta ancora e ancora nella sua natura umbratile, indefinita, terrificante.

4.3 Fantasmagorica Clorinda (parte I): la fuggitiva Erminia

Dopo la sospensione del combattimento tra Argante e Tancredi, la scena torna dal campo all'interno, e in particolare, ancora, a una torre: una torre abitata da una vergine. Se l'azione guerresca si sospende a motivo dell'incalzare della notte, è la notte stessa, «ai ladri amica ed agli amanti» (VI 89, 8), a farsi

¹⁶ EDWIN SIDNEY HARTLAND, *The Legend of Perseus*, vol. 1, published by David Nett, London 1894, p. 5.

¹⁷ *The Travels of Sir John Mandeville*, cit., p. 21.

¹⁸ FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit., p. 201.

¹⁹ ENRICA SALVANESCHI, “*Gerusalemme Liberata*”, cit., p. 46.

giusto sfondo di un episodio centrale per i personaggi di Tancredi e Clorinda: nelle tenebre, lontano dalla società e dalle sue convenzioni, Erminia, vergine che vuole – unica nella *Liberata* – essere svelata, si fa terzo vertice tra Tancredi e Argante:

Nel palagio regal sublime sorge
antica torre assai presso a le mura,
dalla cui sommità tutta si scorge
l'oste cristiana, e 'l monte, e la pianura.
Quivi, da che il suo lume il sol ne porge,
in sin che poi la notte il mondo oscura,
s'asside, e gli occhi verso il campo gira,
e co' pensieri suoi parla, e sospira.
(VI 62)

La torre era fin qui un nucleo duro, avvolto su se stesso. Lo sguardo che veniva dall'esterno e che poteva penetrare nei recessi era un pericolo da cui proteggersi finché possibile. Ma ecco che adesso il simbolo della torre si trasforma. La torre si fa torre di guardia, punto privilegiato per uno sguardo sul mondo, o meglio, su una persona sola, Tancredi. Il pensiero amoroso «quanto è chiuso in più secreto loco,/ tanto ha l'incendio suo maggior possanza» (VI 60, 5-6). È facile vedere in questa immagine un ennesimo richiamo alla torre, a una torre incendiata, appunto, ma tutta interiore: dovrà venire a breve la torre che Clorinda andrà a incendiare, e non metaforicamente.

Dalla sua peculiarissima torre, Erminia parla di Tancredi mentre «Clorinda intanto ad *incontrar l'assalto*/ va di Tancredi» (III 21, 1-2); poi assiste al combattimento tra il guerriero cristiano e Argante, e pur nella lontananza, nell'impotenza, compartecipa alla tenzone: «e sempre che la spada il pagan mosse,/ sentì nell'alma il ferro e le percosse» (VI 63, 8). Erminia si fa tutt'uno con Tancredi, Tancredi che penetrerà con il ferro il petto di Clorinda. Ma il rovesciamento è significativo: Erminia ha un'altra natura, un altro segno. Erminia è vita, è colei che 'reca salute' (VI 67, 8): e appunto pensa alle ferite di Tancredi, ferite che vorrebbe curare usando le «virtù de l'erbe» (VI 67, 2), ma non può farlo:

Ella l'amato medicar desia,
e curar il nemico a lei conviene;
pensa talor d'erba nocente e ria
succo sparger in lui che l'avelene;
ma schiva poi la man vergine e pia
trattar l'arti maligne, e se n'astiene.
Brama ella almen che in uso tal sia vòta
di sua virtude ogn'erba ed ogni nota.
(VI 68)

Questa stanza esemplifica *in nuce* tutta la problematicità del personaggio: Erminia, come la vita, è contraddittoria e temibile. Parteggiando per quello che di fatto è un suo avversario, amando il proprio aguzzino (la «prigion diletta», VI 58, 4, come già nota Chiappelli),²⁰ meditando sull'avvelenamento di Argante per concedere a Tancredi la salvezza e la vittoria, Erminia è lungi dall'immagine pacificante e ingenua che talora si è tentato di vedere in lei.²¹ Lungi dal tradire il suo popolo «senza neanche rendersene conto»,²² Erminia sa ciò che vuole e quel che fa.

A complicare ulteriormente il quadro, c'è un dettaglio che Enrica Salvaneschi ha ben evidenziato: la «larvata tensione omoerotica» che lega Erminia a Clorinda.²³ Il testo dice quanto segue:

Soleva Erminia in compagnia sovente
de la guerriera far lunga dimora.
Seco la vide il sol da l'occidente,
seco la vide la novella aurora;
e quando son del dì le luci spente,
un sol letto le accolse ambe talora:
e null'altro pensier, che l'amoroso
l'una vergine a l'altra avrebbe ascoso.

Questo sol tiene Erminia a lei secreto,
e se udita da lei talor si lagna,
reca ad altra cagion del cor non lieto
gli affetti, e par che di sua sorte piagna.
Or in tanta amistà, senza divieto
venir sempre ne pote a la compagna:
né stanza al giunger suo giamai si serra,
siavi Clorinda, o sia in consiglio o 'n guerra.
(VI 79-80)

Il legame tra le due vergini è in qualche misura perturbante:

Erminia e Clorinda sono una il simbolo dell'altra nel senso originario del *Simposio* platonico: pezzi scissi di realtà che, riuniti, darebbero l'intero. Solo che la loro direzione, il loro vettore, non è, platonicamente, verso il riunirsi, ma verso il separarsi – perdersi, disamarsi, non più riconoscersi, non più esser riconosciuti. Un punto le divide, un punto solo; ma è quello fatale: *e null'altro pensier che l'amoroso/ l'una vergine a l'altra avrebbe ascoso.* // *Questo sol tiene Erminia a lei secreto* [...]. Con un'intuizione poetica che, nella sua incantata semplicità espressiva, non saprei dire se psicologicamente o storicamente più profonda, il Tasso presenta questo legame del gineceo, questo appena accennato, delicatissimo lesbismo, come la matrice, la placenta che serra l'identità gemellare e poi divisa, discorde, divergente.²⁴

²⁰ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1 a strofe 68, p. 267.

²¹ Si rimanda qui a un articolo in particolare che rimarca la complessità e l'arguzia del personaggio di Erminia: MARYLIN MIGUEL, *Tasso's Erminia: Telling an Alternate Story*, in «Italice», vol. 64, n. 1, Spring 1987, pp. 62-75.

²² FRANCESCO FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pacini Editore, Pisa 2010, p. 118.

²³ ENRICA SALVANESCHI, «*Gerusalemme Liberata*», cit., p. 25.

²⁴ Ivi, p. 27.

Tancredi irrompe nell'amicizia tra le due donne e la travolge, la sconvolge. Una volta comparso sulla scena, si fa puntello tra le due e le separa irrimediabilmente. Tancredi perturba, nella sua assenza, quello strano notturno, tutto femminile, che vede unite le due donne: «Seco la vide il sol da l'occidente,/ seco la vide la novella aurora;/ e quando son del dì le luci spente,/ un sol letto le accolse ambe talora» (VI 79, 2-6). Il pensiero di Tancredi qui s'incunea, tra le cortine della femminile notte, nell'alveo del letto: «e null'altro pensier, che l'amoroso/ l'una vergine a l'altra avrebbe ascoso» (VI 79, 7-8). In questo senso è indicativo che benché possiamo supporre che Erminia, dalla torre, assista allo scontro di Clorinda e Tancredi del canto III, su questo si taccia. Ma i sentimenti che nutre nei confronti di Argante, la volontà, poi temperata, dell'omicidio, non varrebbero forse anche per Clorinda, che continuava a colpire l'uomo che non replicava? Il punto divisivo è davvero «fatale»,²⁵ tanto più qualora si pensi a come Erminia chiama Tancredi parlando a se stessa: il «tuo fedele» (VI 74, 6). Ma Tancredi, si sa, è il 'fedele' di Clorinda, e in senso anche trascendente. Il legame tra Clorinda e Tancredi è appunto quello della divinità e del 'fedele'.²⁶ Erminia si appropria di questo termine, così come si appropria dell'armatura di Clorinda, e di quella sua peculiarità: la libertà – quella stessa libertà che Argante persegue. E lo fa spinta da un solo motore: «Deh! vanne omai dove il desio t'invaglia» (VI 74, 1).

Io guerreggiar non già, vuo' solamente
 far con quest'armi un ingegnoso inganno:
 finger mi vuo' Clorinda; e ricoperta
 sotto l'imagin sua, d'uscir son certa.
 (VI 87, 5-8)

Il desiderio è ciò che alimenta Erminia, ed è il segno opposto a Clorinda e alle vergini viste fino a qui, che, pur essendo desiderate, non desiderano, e che pur essendo guardate, non guardano. Ma quel che vale per le vergini vale in una qualche misura per Erminia, benché si rovescino gli elementi: se per tornare ad essere celate bisogna scoprirsi, e poi trasfigurarsi,²⁷ Erminia per scoprire il proprio desiderio deve coprirsi, celarsi: o meglio, per usare le sue parole, deve 'ricoprirsi' (VI 87, 7), e ricoprirsi «sotto l'imagin sua» (VI 87, 8), quella di Clorinda. Erminia, vergine che si manifesta da una torre, ma che usa la torre quale occhio sul mondo, che, non vista, desidera e ama, che nell'oggetto amato vede una chiusa armatura, assume qui l'identità di Clorinda, colei che è celata per eccellenza, per poter svelare ciò che è.

Erminia prende l'armatura di Clorinda, sull'impronta, evidentissima, di Patroclo che assume l'armatura di Achille (*Il. XVI*, vv.1-144), benché qui siamo sotto un segno diverso: l'azione di

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Supra*, I.3.5-4.1.

²⁷ Cfr. *supra*, I.2.3-5.

Patroclo avviene sotto gli occhi, e secondo volontà, di Achille in virtù del bene pubblico – se non la caduta di Troia, perlomeno la salvezza delle navi dal fuoco dei troiani; quel che fa Erminia avviene di nascosto, senza il permesso di Clorinda, e in virtù del conseguimento di un potenziale bene privatissimo: incontrare Tancredi. Erminia – e in questo senso, il paragone con Patroclo tiene – non assume solo l'armatura, ma «l'imagin» di Clorinda, proprio come Patroclo finisce per diventare Achille. Clorinda, come si è visto, è immagine, *imago*, fantasma – come il semidivino Achille? Che cosa prende allora Erminia? Che cosa ruba veramente?

Lo sguardo di Clorinda si è levato e fissato su un'immagine in particolare: quella di Sofronia. E fissando Sofronia, Clorinda si è appropriata di quella peculiarissima, virginale identità, di quel percorso tra disvelamento e metamorfosi, tra cielo e fuoco. Erminia fissa l'armatura di Clorinda: «Mentre in vari pensier divide e parte/ l'incerto animo suo che non ha posa,/ sospese di Clorinda in alto mira/ l'arme e le sopravveste: allor sospira» (VI 81, 5-8).

L'armatura di Clorinda è sospesa «in alto» (VI 81, 7): ancora si insiste sull'altezza, elemento distintivo del personaggio. Erminia, il cui movimento non è verticale, ma è piuttosto oscillante, inquieto, irregolare (VI 81, 5-6), alza gli occhi, vede l'armatura e «allor sospira» (VI 81, 8). Il desiderio è ancora la sua misura: alla strofe 82 Erminia comincia il monologo sull'invidia che nutre verso la «fortissima donzella» (VI 82, 2), non per gli onori a lei riservati o per la bellezza, ma perché: «A lei non tarda i passi il lungo manto/ né 'l suo valor rinchiude invida cella,/ ma veste l'armi, e se d'uscirne agogna/ vassene, e non la tien tema o vergogna» (VI 82, 5-8). La libertà di Clorinda, ecco appunto ciò che Erminia vuole. Non sa – o così immaginiamo – che il suo non è un mero gioco di travestimenti, non è un *escamotage* intelligente e fine a se stesso. Il suo gioco è pericoloso, e non perché non è una guerriera, ma perché Tancredi ama Clorinda – e con lei, l'armatura che parla di lei, che sempre ha visto chiudergli dinanzi, come in una scorza, le fattezze desiderate. Dov'era però Erminia quando Tancredi ha dichiarato il suo amore a Clorinda? Non era come sempre sulla torre a seguirlo con lo sguardo? E Clorinda, speciale compagna, non le ha riferito nulla? Noi sappiamo del silenzio di Erminia, ma evidentemente anche Clorinda ha mantenuto il suo segreto per sé, forse proprio a motivo di quell'espressione criptica e indicativa del Tasso stesso: «e null'altro pensier che l'amoroso/ l'una vergine a l'altra avrebbe ascoso» (VI 79, 7-8). Il «pensier amoroso» è ciò che verte intorno alla passione. E se Clorinda non è amante, è forse silenziosa amata. Ecco che nel letto si intesse un'altra specularità: il silenzio dell'amante e quello dell'amata.

Nel frattempo, Erminia si fa portatrice ignara (o no?) di qualcosa che ha ben più valore di un'armatura: si tratta, per dirla con Amleto, del *mortal coil* di Clorinda (*Ham.*, 3.1.67). Erminia vuole, più o meno inconsapevolmente, presentare a Tancredi la spoglia, il rivestimento, la forma dell'amica. E a seguito della sua rocambolesca fuga, in quel suo significativo farsi fuggitiva rispetto all'oggetto

amato, si abbandona all'ultima forma di esistenza ninfale possibile in quel periodo storico: quella pastorale.

All'insegna della libertà – libertà ricercata da colei che poi si definirà «tante volte liberata e serva» (XIX 100, 8), e che implorerà Vafrino di essere ricondotta a Tancredi, sperando con tutto il cuore che «ne l'antica mia prigion m'accoglia» (XIX 101, 6), in un anelito, perciò, alla prigionia d'amore, – Erminia mette a punto il suo piano. Nella descrizione della vestizione si palesa la distanza da Clorinda:

Co 'l durissimo acciar preme ed offende
il delicato collo e l'aurea chioma,
e la tenera man lo scudo prende,
pur troppo grave e insopportabil soma.
Così tutta di ferro intorno splende,
e in atto militar se stessa doma.
(VI 92, 1-6)

Il carico e la durezza della corazza non si confanno ad Erminia, che non ne sostiene il peso e la consistenza. Eppure Erminia lo fa, e per quanto la sua natura si opponga alla mutazione in guerriera, il risultato è migliore delle aspettative. Quando finalmente è pronta, con i suoi due aiutanti Erminia si appresta a uscire dalla città nella notte nera. Temendo di venir fermata alle porte, dice alla sentinella:

– Io son Clorinda [...] apri la porta,
che 'l re m'invia dove l'andare importa. –

La voce femminil sembante a quella
de la guerriera agevola l'inganno
[...]
sì che 'l portier tosto ubidisce, ed ella
n'esce veloce [...].
(VI 95, 7-8; 96, 1-2, 5-6)

L'inganno è compiuto. Erminia dichiara di essere Clorinda, e la voce è somigliante a quella della guerriera. La sentinella la lascia passare. Ora, Clorinda una sola volta dichiara la propria identità: lo fa quando si rivolge al re Aladino per chiedergli di cedere Sofronia e Olindo («– Io son Clorinda», II 46, 1). Rivelare il nome è qui preludio a una forma di appropriazione, che è identificazione. Erminia qui procede in maniera speculare. Dichiarandosi Clorinda, assume su di sé il destino della guerriera, almeno fino a che non permetterà al desiderio di riappropriarsi di lei, potendo così tornare a porsi nel luogo del racconto che le spetta. E per compiere questo movimento di appropriazione fino in fondo, ecco cosa ordina di fare al suo servitore una volta raggiunte le prossimità dell'accampamento cristiano:

– Essere, o mio fedele, a te convien
mio precursor; ma sii pronto e sagace.
Vattene al campo, e fa' ch'alcun ti mene
e t'introduca ove Tancredi giace,
a cui dirai che donna a lui ne viene
che gli apporta salute e chiede pace:
pace, poscia ch'Amor guerra mi move,
ond'ei salute, io refrigerio trove;

e ch'essa ha in lui sì certa e viva fede
ch'in suo poter non teme onta né scorno.
Di' sol questo a lui solo; e s'altro ei chiede,
di' non saperlo; e affretta il tuo ritorno.
Io (ché questa mi par sicura sede)
in questo mezzo qui farò soggiorno. –
(VI 99; 100, 1-6)

Erminia chiede al servitore di essere presentata a Tancredi come «donna» (VI 99, 5). Questo è un particolare fondamentale per lo svolgimento dell'intera vicenda. Clorinda non ha mai rivelato personalmente il proprio nome a Tancredi, e il fatto che Erminia mantenga questa forma di anonimato, questa sacralità del nome, contribuisce alla confusione del cavaliere. Erminia, conosciuta da Tancredi, non si presenta. Resta, inconsapevolmente (o volontariamente, ma tacendolo al lettore?), nell'aura di Clorinda. Ma Clorinda non può essere, perché Erminia dichiara di essere colei che «gli apporta salute e chiede pace» (VI 99, 6). Clorinda, ricordiamo, è colei che dirà a Tancredi: «Guerra e morte avrai» (XII 53, 1). Allo stesso tempo, però, in punto di morte, come vedremo, è anche colei che «in vece di parole/ gli dà pegno di pace» (XII 69, 6-7) e chiede 'salute', o salvezza, per l'anima sua («– Amico, hai vinto: io ti perdón... perdona/ tu ancora, al corpo no, che nulla pave,/ a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona/ battesimo a me ch'ogni mia colpa lave», XII 66,1-4): questi gli atti, i gesti e le parole estreme di Clorinda, che muore di un «morir lieto e vivace» (XII 68, 7), che muore di una morte 'vivificante', appunto, e la cui ultima parola di vergine guerriera è proprio «pace» (XII 68, 8). Il chiasmo che si forma in queste poche battute illumina ulteriormente il triangolo composto dai tre personaggi, il rovesciamento e il rispecchiamento che continuamente li allontanano e li avvicinano.

Erminia attende il ritorno del servitore, portatore della sua dichiarazione d'amore, così diversa da quella che Tancredi ha fatto a Clorinda: tanto questa è improntata alla vita e alla salvezza, quanto l'altra era volta alla distruzione e all'annichilamento. E il suo carattere inquieto ancora si manifesta: Erminia non può aspettare. Così, venendo meno a quanto detto da lei stessa, si avvicina pericolosamente alle tende cristiane, ripensando alla «vita combattuta e rea» (VI 104, 5) che, pur distanziandosene enormemente, tanto somiglia per definizione a quella di Clorinda. Nell'avvicinarsi al campo, succede il prevedibile:

Ella era in parte ove per dritto fiede
l'armi sue terse il bel raggio celeste,
sì che da lunge il lampo lor si vede
co 'l bel candor che le circonda e veste,
e la gran tigre ne l'argento impressa
fiammeggia sì ch'ognun direbbe: «È dessa».

[...].

Al giovin Poliferno, a cui fu il padre
su gli occhi suoi già da Clorinda ucciso,
viste le spoglie candide e leggiadre,
fu di veder l'alta guerriera aviso,
e contra le irritò l'occulte squadre;
né frenando del cor moto improvviso
(com'era in suo furor subito e folle)
gridò: – Sei morta –, e l'asta in van lanciò.
(VI 106, 2-8; 108)

Erminia usa l'armatura di Clorinda come strumento per l'inganno, ma finisce irretita dalla sua stessa trappola – e ritorna così l'ombra di Patroclo su di lei. L'armatura è un segno troppo 'parlante', che lei mal sostiene e mal sopporta. Quasi animata da una volontà propria, dal biancore dominante di colei che di solito la porta, che è autorizzata a portarla, perché guerriera, l'armatura cattura un raggio di luna e dà il segnale della presenza di lei nel campo nemico. Poliferno, ingannato a sua volta, si convince di vedere in Erminia «l'alta guerriera» (VI 108, 4) e comincia a inseguirla. Il fratello di Poliferno, Alcandro, dà l'allarme perché vuole che sia Goffredo a decidere come gestire la situazione, che appare, di fatto, un'imboscata (VI 113). Goffredo ancora non ha parlato, ed ecco che subito lo sguardo del narratore cerca Tancredi:

Tancredi, cui dinanzi il cor sospese
quell'avviso primiero, udendo or questo,
pensa: «Deh! forse a me venia cortese,
e 'n periglio è per me», né pensa al resto.
E parte prende sol del grave arnese,
monta a cavallo e tacito esce e presto;
e seguendo gli indizi e l'orme nove,
rapidamente a tutto il corso il move.
(VI 114)

Senza aspettare cenno o parola da Goffredo, questa volta Tancredi agisce completamente da solo. Non è più qui un cavaliere crociato. Non è più un membro di un esercito. È un guerriero isolato, senza bandiera o vessillo, spinto da una volontà che non può controllare, dalla cieca necessità di raggiungere quella che è – ma lui non sa – una «non vera Clorinda» (VI 112, 2). Inseguendo «l'imagin» di Clorinda (VI 87, 8), Tancredi di fatto insegue un fantasma. E si perde.

Erminia, spaventata, fugge. Ma la sua è una fuga che già conosciamo:

[Q]ui Erminia-cerva rivive la situazione che fu di Clorinda e di Tancredi al loro primo incontro. [...]. L'affinità delle sfaccettature verbali è evidente a ogni lettore; stanchezza di Tancredi all'inseguire i nemici, stanchezza di Erminia dall'essere inseguita dai nemici – *travagliato fianco* di lui, *corpo lasso* di lei; *refrigerio* e [...] *riposo* cercato da lui, ristoro, cercato ad un tempo e con identico termine, da Clorinda (*per l'istessa ragion di ristorarse*) e da Erminia (*ristorarse crede a l'onde* [...]); identico sfondo del *locus amoenus*: *rezzo estivo* da un lato, *a l'onde, a l'ombre estive* (si noti la musica assonante!) dall'altro; identica impossibilità del merigiare anelato; inoltre, il ricadere di Tancredi dalla sete fisica alla sete d'amore percorre in *Erlebnis* il rapporto tra la cerva assetata d'acqua ed Erminia assetata d'amore su cui si fonda e si giustifica la similitudine. Le risposdenze, come si vede, sono tanto innegabili quanto dissimetriche [...].²⁸

Come fa notare Salvaneschi, il percorso di Erminia, quello di Tancredi e quello di Clorinda si intersecano al punto che diventa complesso trovare i confini tra un profilo e l'altro.²⁹ Se certi elementi si ripetono e si rinnovano (la stanchezza, la voglia di riposo, di acqua), altri invertono il proprio segno, mettendo in luce le «risposdenze [...] dissimetriche»:³⁰ una di queste è il movimento delle due donne. Clorinda fugge da un *locus amoenus* verso la battaglia, verso il campo, nel canto I. Erminia dal campo fugge, nel canto VII, al *locus amoenus*. Se Clorinda si presenta la prima volta come creatura ninfale alle sponde del fonte, Erminia è la vergine della torre che prova a farsi ninfa. Al contatto con il mondo pastorale, Erminia prima s'addormenta, e poi, all'alba, vedendo avvicinarsi dei pastori, «risorge» (VII 6, 5), e si spoglia lentamente dell'armatura («gli occhi scopre e i bei crin d'oro», VII 7, 4), fino al punto di vestirsi da pastorella e decidere di fermarsi lì, almeno per un po'. Ma Erminia non ha una natura ninfale. Quello non è il suo *ubi consistam*, e infatti neppure nel momento di maggior trascinamento emotivo pensa a un definitivo non ritorno («consiglio prende/ in quella solitudine secreta/ insino a tanto almen farne soggiorno/ ch'agevoli fortuna il suo ritorno», VII 14, 5-8). Che la sua natura sia altra, è chiaro anche da questi versi:

La fanciulla regal di rozze spoglie
s'ammanta, e cinge al crin ruvido velo;
ma nel moto de gli occhi e de le membra
non già di boschi abitatrice sembra.
(VII 17, 5-8)

Parlando di sé, Erminia dirà a Vafrino di essere stata «cittadina de' boschi» (XIX 98, 8). Chiappelli sostiene che «l'espressione (petrarchesca, *RVF*, CCXXXVII,15) è manierata; e benché non priva di grazia è appesantita dal concetto e manca di impronta personale».³¹ Ma forse, alla luce dello scarto con l'essenza ninfale di Clorinda, possiamo comprendere meglio questa espressione, e vederne la

²⁸ ENRICA SALVANESCHI, "Gerusalemme Liberata", cit. p. 29.

²⁹ Per un intreccio lessicale che segna la sovrapposizione e la vicinanza tra Clorinda ed Erminia – e tra loro ed Armida – si rimanda al bel lavoro di ILARIA GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*, Franco Angeli, Milano 1994, pp. 98-109.

³⁰ ENRICA SALVANESCHI, "Gerusalemme Liberata", cit. p. 29.

³¹ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 2, p. 803.

veridicità, la gravidanza. Erminia serba la propria natura «cittadina» (XIX 98, 8) di cui sembra essere ben consapevole. E se Clorinda, come si vedrà,³² nell'ultima immagine che offre di se stessa appare come donna-albero, Erminia «ne la scorza de' faggi e de gli allori/ segnò l'amato nome in mille guise,/ e de' suoi strani ed infelici amori/ gli aspri successi in mille piante incise» (VII 19, 3-6). Erminia non si fa albero, ma incide il nome di Tancredi sulla corteccia, come fanno Angelica e Medoro nel loro rifugio pastorale. Quello che è un gesto d'amante prende in Clorinda una misura mitica e letteraria. Se Erminia è pastorella innamorata, Clorinda è ninfa che si fa driade.

Erminia, si potrebbe dire, conosce se stessa, conosce la propria storia, che racconta ogni volta che ne ha la possibilità, e nelle sue mille contraddizioni rimane ciò che è. Erminia vivrà, e nel suo finale aperto potrà forse ottenere ciò che desidera. Clorinda conosce solo quasi in punto di morte la propria storia, e una volta conosciutala decide di ignorarla. Altra è la forza che la spinge: più che manifestare se stessa, Clorinda è una rappresentazione vivente, un nodo di istanze, di pensieri. È una fanciulla divina, un'apparizione, il filo che lega a un passato immaginifico, temibile, oscuro.

Erminia non muore, ma pensa alla propria morte (VI 85; VII 21-22), e come dimostra Salvaneschi, descrive in realtà la morte di Clorinda:

Erminia si antevede anche come sarà poi Clorinda in morte; Clorinda uccisa, invano pianta dal suo giustiziere: *o vero a me da la sua destra il fianco / sendo percosso, e riaperto il core [...] / [...] e forse il vincitore / degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa / d'alcun onor di lacrime e di fossa* [VI 85]. La clausula petrarchesca, tratta dalla celeberrima canzone RVF CXXXVI (*Chiare, fresche et dolci acque*, vv. 25-16), è degno suggello a questa narcisistica *rêverie*, a questo *transfert* gemellare cui Erminia di nuovo si abbandonerà nella pausa arcadica del canto VII [21-22]: *e 'l cener freddo de le fiamme sue / goda quel ch'or godere a me non lice* [22, 3-4].

Qui Erminia presta a Clorinda la sua voce, ne presenta l'esperienza (non è tipico, questo, dei gemelli reali?), tanto che il poeta quasi si tradisce, chiudendo l'ottava con un distico celeberrimo [...]: *Tancredi intanto, ove fortuna il tira, / lunge da lei, per lei seguir, s'aggira* – lei Erminia, lei *non vera* Clorinda, lei Clorinda.³³

L'intarsio delle ottave 21-22 culmina nella manifestazione di Tancredi, chiudendo ancora una volta il cerchio. Da Erminia, di nuovo, a Tancredi, che diventa davvero un cacciatore di fantasmi.³⁴

Tancredi intanto, ove fortuna il tira
lunge da lei, per lei seguir, s'aggira.

³² *Infra*, I.7.

³³ ENRICA SALVANESCHI, "Gerusalemme Liberata", cit. p. 28.

³⁴ «Cariclea, la protagonista delle *Etiopiche* di Eliodoro, è di razza etiope ma di pelle bianca perché sua madre Persinna aveva visto nel corso del concepimento l'immagine dipinta di una candida Andromeda. Cariclea è dunque, come ben dice Létoublon, "l'immagine d'une image", essa figura quel processo di astrazione della donna letteraria che non troviamo soltanto nel riuso tassesco dell'episodio (*Liberata* 12, 20 sgg.) ma un po' ovunque. Perché tutta la concezione fantasmatica dell'amore per cui ci si può innamorare, per ombra e per figura, anche di una persona mai vista [...] presuppone non già una donna in carne ed ossa ma un *eidolon*, un *phantasma*, un'immagine elaborata con gli occhi della mente e con quelli del cuore i cui dati "reali" possono essere nulli o minimi [...]», MASSIMO PERI, *Ma il quarto dov'è?* cit., pp. 227-228.

Egli seguendo le vestigia impresse,
 rivolse il corso a la selva vicina;
 ma quivi da le piante orride e spesse
 nera e folta così l'ombra dechina
 che più non può raffigurar tra esse
 l'orme novelle, e 'n dubbio oltre camina,
 porgendo intorno pur l'orecchie intente
 se calpestio, se romor d'armi sente.
 (VII 22, 7-8; 23)

Tancredi scivola in un gorgo sempre più nero, dalla «selva [...] da le piante orride e spesse» (VII 23, 2-3) al buio assoluto del palazzo di Armida («sparir le faci ed ogni stella insieme,/ né rimaner a l'orba notte alcuna,/ sotto povero ciel, luce di luna», VII 44, 6-8). Le ottave che seguono sono tutte improntate allo sbandamento, allo smarrimento. Perché è vero quanto dice Giovanna Scianatico – lo è per tutti i personaggi cui fa riferimento, ma forse in modo speciale per Tancredi ed Erminia:

L'inaccessibilità del reale, l'essere fisicamente divisi dalla persona amata, nei campi opposti dove la prossimità geografica si rovescia nella lontananza degli schieramenti avversi, si sostanzia di una più sottile, interiore inaccessibilità. L'essere amato, ignaro e costantemente sfuggente, funge da irraggiungibile meta dell'intenzione melanconica. Oggetto introiettato [...] e insieme inarrivabile, proiettato in una distanza metafisica, senza fine assente, può essere posseduto soltanto attraverso la perdita, il lutto. [...] il rapporto dell'intenzione melanconica è col fantasma, e solo nella dimensione della perdita vive questa forma d'amore [...].³⁵

E quando infine, dopo il duello con Rambaldo, Tancredi viene imprigionato da Armida, il primo pensiero è ancora Clorinda:

«Leve perdita fia perdere il sole,
 ma di più vago sol più dolce vista,
 misero! i' perdo, e non so già se mai
 in loco tornerò che l'alma trista
 si rassereni a gli amorosi rai.»
 Poi gli sovien d'Argante, e più s'attrista
 e: «Troppo – dice – al mio dover mancai;
 ed è a ragion ch'ei mi dispreggi e scherna!
 O mia gran colpa! o mia vergogna eterna!»
 (VII 48, 8; 49)

Nel buio della ragione, Tancredi si lascia cogliere dalla propria ossessione e ne è vinto. Solo in un secondo momento («poi», VII 49, 5) si ricorda di Argante, e di tutto quello che Argante in qualche modo rappresenta: la guerra, l'onore, l'identità cristiana, l'esercito, Goffredo, la patria, Dio. Eppure il desiderio la vince su tutto questo, si direbbe, perché «così d'amor, d'onor cura mordace/ quinci e quindi al guerrier l'animo rode» (VII 50, 1-2): l'amore viene prima dell'onore, o forse insieme ad

³⁵ GIOVANNA SCIANATICO, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme liberata*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 81, 85-86.

esso. L'amore per una pagana, per una nemica, l'amore che l'ha disonorato è ancora rovello, dilaniamento del cuore. Tancredi, pur pagando un prezzo altissimo per la sua «follia d'amore», all'amore non rinuncia, ma anzi, sembra che presso Armida tale amore si rafforzi. E infatti:

Più che ravvisare nella prigione di Armida una simbologia dell'inconscio [...] importa qui rilevare i rapporti fra l'immagine del carcere e la costellazione simbolica della melanconia. «Sepolcro de' vivi» il carcere esprime al pari della solitudine dell'erranza, come ha scritto Starobinski, la chiusura del soggetto ai rapporti umani (sta qui la ragione dell'impossibilità di proseguire il duello con Argante, cui è legato il sistema di valori che regola i rapporti sociali dell'universo cavalleresco), una forma del vivere fittizia che aliena nella spirale di una fantasia malata l'esistenza, che cancella il divenire della vita per sovrapporvi la fissità del sogno, la nostalgia assoluta, «cura mordace», del perduto-inarrivabile. L'essere amato è *carcere*: è la condizione esperita da Tancredi, senza che la morte di Clorinda, l'uccisione consumata all'incerto lume degli astri languenti sulle soglie dell'alba, possa porvi fine.³⁶

Solo Rinaldo è deputato a salvare il cavaliere dal castello di Armida. E Rinaldo ormai di mostri se ne intende. Ma molte cose dovranno succedere prima di quel momento, come ad esempio il combattimento tra Argante e Raimondo.

Argante si presenta il giorno stabilito per portare a compimento il combattimento interrotto. E quando suona il corno, Goffredo si accorge della mancanza di Tancredi. Al suo posto si presenta Raimondo, un personaggio di segno opposto per saggezza, avvedutezza e rispetto del ruolo e delle norme. Argante, nel vedere il conte, sorride e dice:

– Che fa dunque Tancredi? e dove stassi?
Minaccia il ciel con l'arme, e poi s'asconde
fidando sol ne' suoi fugaci passi;
ma fugga pur nel centro e 'n mezzo l'onde,
ché non fia loco ove sicuro il lassi.
(VII 85, 2-8)

Tancredi insegue, non fugge; a fuggire è Erminia-Clorinda, non lui, ma questo Argante non lo sa. Il guerriero, così, esce dalla storia fino al canto X, e sulla sua assenza cade il silenzio.

4.4 Fantasmagorica Clorinda (parte II): il simulacro di Belzebù

Se Tancredi viene inghiottito dal castello di Armida e scompare dall'azione, Clorinda, tra la fine del canto VI e il VII, è in sostanza una controfigura, un'assente. Eppure in pochi canti della *Liberata* la sua presenza, la sua immagine, ha tante ripercussioni e tanta forza. I critici non si sono particolarmente occupati di questi episodi, che però hanno una notevole rilevanza per la configurazione del personaggio, perché mettono in luce degli aspetti conturbanti della guerriera che sono fondamentali per una comprensione d'insieme.

³⁶ Ivi, p. 87.

Il nome della guerriera è menzionato alla strofe 83:

Piene intanto le mura eran già tutte
di varia turba, e 'l barbaro tiranno
manda Clorinda e molte genti instrutte,
che ferme a mezzo il colle oltre non vanno.
(VII 83, 1-4)

Non c'è traccia della Clorinda divina che come una Madre Montana si ergeva, di bianco vestita, sul colle. Qui Clorinda è solo una tra tanti, la passiva, quasi inosservata spettatrice di un duello. In uno stato di quasi-assenza, ecco che la sua immagine si fa forte, agisce e causa un'altra concatenazione di eventi:

Argante, il tuo periglio allor tal era
quando aiutarti Belzebù dispose.
Questi di cava nube ombra leggiera
(mirabil mostro) in forma d'uom compose;
e la sembianza di Clorinda altera
gli finse, e l'arme ricche e luminose:
diegli il parlare e senza mente il noto
suon de la voce, e 'l portamento e 'l moto.

Il simulacro ad Oradin, esperto
sagittario famoso, andonne e disse:
– O famoso Oradin, ch'a segno certo,
come a te piace, le quadrelle affisse,
ah! gran danno saria s'uom di tal merto,
difensor di Giudea, così morisse,
e di sue spoglie il suo nemico adorno
securò ne facesse a i suoi ritorno.

Qui fa' prova de l'arte, e le saette
tingi nel sangue del ladron francese,
ch'oltra il perpetuo onor vuo' che n'aspette
premio al gran fatto egual dal re cortese. –
Così parlò, né quegli in dubbio stette,
tosto che 'l suon de le promesse intese;
da la grave faretra un quadrel prende
e su l'arco l'adatta, e l'arco tende.
(VII 99-101)

Quello che si sta verificando qui è ancora un'appropriazione dell'immagine di Clorinda: prima Erminia, con un travestimento e una rapina; adesso, niente meno che Belzebù in persona. È a motivo delle persone a lei più vicine che la guerriera perde temporaneamente la propria identità. Erminia, si è visto,³⁷ era alla ricerca della propria libertà, e inseguiva il proprio violento desiderio. Argante, in difficoltà a motivo del sostegno celeste di Raimondo, ha bisogno a sua volta di intercessione, che

³⁷ *Supra*, I.4.3.

ottiene dall'Inferno profondo. Se Erminia si è avvalsa dell'armatura, Belzebù «di cava nube» (VII 99, 3) si avvale, e la plasma a suo piacimento. La forma che sceglie è quella di Clorinda: anche in questo caso, si tratta di una «non vera Clorinda» (VI 112, 2), di una «ombra leggiera» (VII 99, 3).

Chi, o cosa, è Clorinda? L'immagine che crea Belzebù è «mirabil mostro» (VII 99, 4), e senz'altro possiamo qui intendere, ancora una volta, il termine «mostro» come legato alla sfera della meraviglia. Eppure non può non risuonare quella prima espressione che definisce l'essenza di Clorinda alla nascita: «novo mostro» (XII 24, 4).³⁸ Cosa c'è di mostruoso, qui? Mostruoso è il miracolo, mostruosa è la somiglianza; ma non è forse mostruoso, o mostruosamente blasfemo, che l'ancella del santo sia strumento, *figura*, di Belzebù?

Si potrebbe ribattere sostenendo che il diavolo spesso usa i prescelti di Dio per spregio: un esempio su tutti, il corpo di Mosè conteso tra Satana e Michele, così come descritto nella lettera di Giuda. Ma qui si tratta di altro: non è un corpo – un'immagine – già esistente l'oggetto del contendere: è un'immagine creata. La cultura pagana viene così in soccorso, raccontando di un altro eroe a cui è stata 'rubata' l'immagine dagli dèi; lo segnala Chiappelli: Enea (*Aen.* X, 634 sgg). Qui Giunone *nimbo succincta* (v. 634) viene in soccorso di Turno, e crea un simulacro di Enea, un *mirabile monstrum* pari a Clorinda. La ripresa di Virgilio è, si potrebbe dire, quasi una traduzione parola per parola:

tum dea nube cava tenuem sine viribus umbram
in faciem Aeneae visu mirabile monstrum
Dardaniis ornat telis, clipeumque iubasque
divini adsimulat capitis, dat inania verba,
dat sine mente sonum gressusque effingit euntis
[...].
(vv.636-640)

Ci sono però delle differenze rilevanti. Ad esempio, Enea, il simulacro di Giunone, appartiene allo schieramento invisibile alla dea, e la proiezione, il *phantasma*, serve per proteggere Turno, non per attaccare l'esercito. Un'altra differenza da notare è che Virgilio si avvale della sovrana tra gli dèi, mentre Tasso sceglie Belzebù, sovrano dei demoni (o così, almeno, per Dante, come si vedrà a breve), in un interessante rovesciamento dei generi. Se insomma Giunone tiene occupato Turno con un fantasmatico inseguimento di un simulacro, Belzebù passa all'azione, al sangue, alla violenza, evocando l'immagine di chi parteggia per il suo schieramento. E la tempesta che Giunone, infuriata, porta giù con sé esplode nella *Liberata* in una bufera demonica.

Ma qui l'episodio si arricchisce di altri dettagli importanti: l'immagine, il «simulacro» (VII 100, 1) veste l'armatura bianca e ha la voce simile a quella di Clorinda, proprio come Erminia.

³⁸ *Supra*, I.1-5.

Belzebù cade forse in trappola e dimentica che Clorinda non ha più l'armatura e la sopravveste bianche perché «Erminia gliele ha prese, gliele ha rubate, anche simbolicamente»?³⁹ Forse Belzebù non si è ingannato: ha voluto raffigurare Clorinda al massimo grado della sua riconoscibilità, con quella che è cifra di Clorinda, della divina Clorinda, della mortale Clorinda: il suo *mortal coil* (*Ham.*, 3.1.67). E in effetti, venuta meno l'armatura bianca, indossate le «spoglie [...] ruginose e nere» (XII 18, 1, 4), Clorinda si prepara per la morte. Anche il Tasso, come Belzebù, sostiene, come sulla scorta di «un lapsus»,⁴⁰ che Clorinda deponga «le sue spoglie inteste/ d'argento e l'elmo adorno e l'armi altere» prima di indossare l'armatura nera. Evidentemente, perciò, il significato dell'armatura bianca è profondo. Abbandonare l'armatura significa scoprirsi, e quindi prepararsi alla metamorfosi cui si sottopongono Sofronia e l'effigie: violate, scompaiono. Clorinda, violata, assumerà la natura che le spetta. Ma alcuni eventi devono ancora verificarsi.

Belzebù si comporta come Erminia, l'ingannevole, l'«infiggevole» Erminia (III 19, 1), quasi ci fosse una comunanza tra i due. E questo non deve stupire, perché se la natura di Clorinda è complessa e 'mostruosa', va ricordato che Erminia è a lei profondamente affine, è, in sostanza, 'gemella' di segno opposto.

Quello che fa Erminia è creare una realtà alternativa attraverso il suo travestimento e la fuga. Alternativa e distruttiva per Tancredi – ma non abbastanza, perché ancora non avrà espiato fino in fondo – alternativa e vivificante per lei, per lei che «apporta salute» (VI 99, 6), che è «medica [...] pietosa» (XIX 114, 2), che sa curare, che vive e vuole continuare a farlo («cercando al viver mio soccorso» XIX 97, 7). Erminia è però anche colei che mente, e lo fa dall'inizio, nei confronti del re Aladino,⁴¹ lo fa nei confronti di Clorinda («Questo sol [l'amore per Tancredi] tiene Erminia a lei secreto,/ e s'udita da lei talor si lagna,/ reca ad altra cagion del cor non lieto/ gli affetti, e par che di sua sorte piagna», VI 80, 1-4), e lo ha fatto nei confronti di Vafrino («– Erminia, – mi dicesti – ardi d'amore/ Io te 'l negai, ma un mio sospiro ardente/ fu più verace testimon del core», XIX 96, 4-6). Che sia «infiggevole» (III 19, 1) è evidente fin dalla sua prima apparizione. È quindi parte della sua natura l'operazione che le viene richiesta e che racconta a Vafrino, per quanto lei dichiari di aborrrirla:

E perché fra' pagani anco risassi
 ch'io so vostr'usi ed arme e sopravveste
 fêr che le false insegne io divisassi;
 e fui costretta ad opere moleste.
 Queste son le cagion che'l campo io lassi:
 fuggo l'imperiose altrui richieste;
 schivo ed aborro in qual si voglia modo
 contaminarmi in atto alcun di frodo.
 (XIX 89)

³⁹ ENRICA SALVANESCHI, "Gerusalemme Liberata", cit. p. 33.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Supra*, I.3.1.

E probabilmente qui dice il vero. Ma se la ‘frode’ qui è deliberata e la disgusta (o la disgusta forse perché andrebbe a detrimento di Tancredi e del suo esercito) come definire allora l’aver sottratto e indossato l’armatura di Clorinda, e l’essersi definita Clorinda? Erminia è appunto complessa, contraddittoria, sempre in oscillazione.

Il furto dell’armatura e dell’identità – che è ‘frode’ – ricade sotto un’importante sfaccettatura: quella del gioco. E il gioco di Erminia è molto serio. Secondo Huizinga, alla base del gioco la sfumatura del «“darsi l’apparenza di”» sembra, in latino, stare in primo piano. Anche i composti *alludo*, *colludo*, *illudo*, tendono tutti al senso dell’irreale, dell’ingannevole». ⁴² E chi gioca, appunto, «crea un secondo mondo immaginato accanto a quello della natura». ⁴³ Chi per eccellenza compie quest’opera, però, culturalmente parlando, è la *simia dei*. E non è un caso, allora, che Belzebù si manifesti qui come controcanto di Erminia. Belzebù segue le orme di Erminia passo passo, al punto che la creazione del simulacro di Clorinda potrebbe sembrare a tutti gli effetti imitazione dell’imitazione di Erminia. Il diavolo è peraltro colui che viene definito come *mendax [...] et pater eius* (*Iohannes* 8:44). E in effetti l’esito dell’azione di Erminia è speculare a quello di Belzebù: se Erminia contribuisce, portando Tancredi alla fuga, a un forte indebolimento dell’esercito cristiano e a una crisi complessiva dei paladini, Belzebù, usando l’immagine di Clorinda per incitare Oradino a scagliare una freccia durante il duello tra Argante e Raimondo per colpire il conte, dà il via a una sanguinosa battaglia che vedrà la partecipazione diretta delle forze sovranaturali.

Curioso è il legame che si crea tra Belzebù ed Erminia, in *Clorindae absentia*. Curioso, perché riporta a un altro interessantissimo legame, a un altro complessissimo tessuto testuale. Nel *Faust* goethiano esiste un legame tra Mefistofele e un personaggio femminile che sembrerebbe un modello di Erminia: Elena. Si è già detto, infatti, che Erminia, come Elena (*Il. III*, 161 sgg.), si presenta sulla torre al fianco del re, a indicare a dito i guerrieri cristiani (*III* 12); che Erminia, come Elena (*Od. IV* 220-232), conosce le erbe e la magia (*VI* 67, 1-3); ⁴⁴ va anche annotato che Erminia, come Elena (*Od. IV*, 277-279) sa imitare le voci altrui (*VI* 95-96), e nello specifico, di Clorinda – tratto, appunto, che la accomuna a Belzebù. C’è però un ultimo aspetto perturbante che disserra il legame, e che sembra svelare l’eterno femminile di cui Elena, Erminia e Clorinda sono manifestazione: Elena, come Clorinda, è simulacro, è εἰδωλον (*Eur., Elena*, 34), fatto con l’aria del cielo. ⁴⁵ Ecco che, passando

⁴² JOHAN HUIZINGA, *Homo ludens* [1939], Einaudi, Torino 2002, p. 44.

⁴³ *Ivi*, p. 7.

⁴⁴ Cfr. *Supra*, I.3.1.

⁴⁵ Tasso conosceva la *Elena* di Euripide, come dimostra in particolare una sua postilla ai *Due discorsi* di Faustino Summo scritta tra il 1590 e il 1595, in cui si legge: «Euripide / ne la/ favola d’ / Helena / si parte / d’Homero / in quella / di Giocasta / da Sofocle»; cfr. EMILIO RUSSO, *L’ordine, la fantasia e l’arte*, cit., p. 146. Benché la postilla sia più tarda rispetto alla stesura della *Liberata*, si può plausibilmente pensare che Tasso già fosse addentro alla lettura dei classici, come suggerito nelle *Istruzioni per l’uso* di questa sezione, ricordando appunto che: «La familiarità con i classici volgari,

attraverso Erminia, si giunge a vedere una traccia che a tutta prima passa inosservata: Clorinda, simulacro, è davvero creatura divina dalle radici antichissime, e assume a suo modo «Helen's cosmic role [...] to destroy the race of heroes».⁴⁶

Infine Clorinda, la vera Clorinda – ammesso che tale espressione sia ammissibile, alla luce di quanto visto fin qui – coglie l'occasione offerta dal suo simulacro e fa ciò che da lei tutti si aspettano. Agisce, e le parole che spingono all'azione sembrerebbero più di Goffredo che sue:

Ma Clorinda, ché quindi alquanto è lunge,
prende opportuno il tempo e 'l destrier punge.

– Per noi combatte,
compagni, il Cielo, e la giustizia aita;
da l'ira sua le faccie nostre intatte
sono, e non è la destra indi impedita,
e ne la fronte solo irato ei batte
de la nemica gente impaurita,
e la scote de l'arme, e de la luce
la priva: andianne pur, ché 'l fato è duce. –

Così spinge le genti, e ricevendo
sol nelle spalle l'impeto d'inferno,
urta i Francesi con assalto orrendo,
e i vani colpi lor si prende a scherno.
(VII 116, 7-8; 117; 118, 1-4)

La tempesta infernale colpisce prevalentemente i cristiani, preservando i volti dei guerrieri pagani. Così questi possono continuare a vedere e a combattere. Clorinda, che finora è stata ai margini dell'azione, e il cui «simulacro» (VII 100, 1) ha inconsapevolmente dato il via a una serie di eventi, scende davvero in campo, e interpreta correttamente i segni come sovranaturali, ascrivendoli però naturalmente al cielo. Si fa così incarnazione dell'esercito, come un'Erinni sospinta dalla tempesta infernale.

La figura di Belzebù può in qualche modo essere apparentata a Clorinda. Per vedere in che senso, però, bisogna fare ricorso a colui che verosimilmente ha portato il Tasso a scegliere il nome del Signore delle mosche quale signore dei demoni, ancora Dante:

Lo 'mperador del doloroso regno
da mezzo 'l petto uscia fuor de la ghiaccia;
e più con un gigante io mi convegno,
che i giganti non fan con le sue braccia:
[...].
Oh quanto parve a me gran maraviglia

latini e greci (questi ultimi, tuttavia, per lo più letti in traduzione) fu acquisita in tempi precoci, precoci anche per quei tempi di sollecite vocazioni letterarie, trasfusa già nelle prove degli anni '60 e poi sempre allargata» (EMILIO RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte*, cit., p. 71).

⁴⁶ EUR., *Helen*, edited by William Allan, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 12.

quand' io vidi tre facce a la sua testa!
 L'una dinanzi, e quella era vermiglia;
 l'altr' eran due, che s'aggiugnieno a questa
 sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla,
 e sé giugnieno al loco de la cresta:
 e la destra pareva tra bianca e gialla;
 la sinistra a vedere era tal, quali
 vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla.
 [...].
 Io levai li occhi e credetti vedere
 Lucifero com' io l'avea lasciato,
 e vidili le gambe in sù tenere;
 [...].
 Luogo è là giù da Belzebù remoto
 tanto quanto la tomba si distende,
 che non per vista, ma per suono è noto
 d'un ruscelletto che quivi discende
 per la buca d'un sasso, ch'elli ha roso,
 col corso ch'elli avvolge, e poco pende.
 (Inf. XXXIV 28-31; 37-45; 88-90; 127-132)

«Lo 'mperador del doloroso regno» (Inf. XXXIV, v. 28) ha qui due nomi. Il primo, Lucifero; il secondo, Belzebù. E come è noto è caratterizzato da una dimensione gigantesca («e più con un gigante io mi convegno,/ che i giganti non fan con le sue braccia», vv. 30-31), e da «tre facce» (v. 38), che curiosamente riprendono i colori della Grande Madre, così come descritti ad esempio nel celebre incontro con la dea da parte di Lucio nell'*Asino d'oro* (11, 3).⁴⁷ Una di queste facce è descritta come «tra bianca e gialla» (v. 43).⁴⁸ Ritorna perciò il colore di Clorinda; e anche se l'articolo di Michele Feo spiega in modo piuttosto convincente che esiste una differenza non trascurabile tra il bianco e il pallido nel Cinquecento,⁴⁹ non possiamo ammettere però che nel caso di Clorinda una accezione escluda l'altra; come si è già detto, il biancore di Clorinda non è l'attributo della donna angelicata, ma è una cifra distintiva ben più piena di significati, ben più perturbante. Dare al testo di Tasso una lettura univoca in questo senso significa perderne il cuore.

⁴⁷ Cfr. MASSIMO PERI, *Op. cit.*, pp. 175-179.

⁴⁸ Ivi, pp. 349-353.

⁴⁹ MICHELE FEO, «*Pallida no, ma più che neve bianca*», in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 152, 1975, pp. 321-361.

5. Un duello mancato e una trafittura imperfetta

Appressandosi alla fase conclusiva della propria esistenza, Clorinda si trova ad affrontare due combattimenti ‘imperfetti’: il primo, che non potrà realizzarsi, è con Gildippe, unica altra figura guerriera femminile della *Liberata* appartenente all’esercito cristiano; il secondo è un combattimento ‘a distanza’, non caratterizzato, per una volta, dal corpo a corpo, che vede Clorinda come arciera e come ipotetica feritrice di Goffredo da Buglione. Ipotetica, appunto, perché sul merito di tale ferimento scivola un’ombra. Il ferimento, comunque, garantisce solo una vittoria parziale. Il corpo di Goffredo si ristabilirà miracolosamente, mentre il corpo di Gerusalemme comincerà ad essere violato dall’esercito cristiano, per venire poi, almeno parzialmente, sanato dal sangue dei crociati stessi.

I canti IX e XI, studiati in questo capitolo, mostrano ancora un volto diverso di Clorinda, che è indubitabilmente guerriera, ma che sembra lentamente astrarsi dal proprio ruolo in una inesorabile preparazione a un passaggio tanto misterioso e incerto quanto evidentemente legato alla natura più profonda del personaggio stesso. Questi due combattimenti ‘atipici’ – il primo inattuabile, e il secondo dubbio e problematico – sembrano segnare una cesura all’interno di questa strana biografia, una sorta di congedo dal campo. E fungono ancora da *mise en abîme*, nel tentativo disperante – ma mai disperato – di cristallizzare sulla carta un personaggio così metamorfico.

Centrale sarà naturalmente il ruolo della torre: Clorinda-torre, da una parte, che veglia la città dalla torre Angolare, contrapposta alla torre cristiana, di segno contrario, come si vedrà, alle torri viste finora. Come il premonitore canto funebre di un uccello, il segno della torre si profila al canto XI come premonizione: Clorinda-torre dovrà necessariamente farsi incendiaria della torre.

5.1. Gildippe e Clorinda: «far prova di lor non è lor dato»

Il canto IX si apre sulle forze infernali, seguendo idealmente il flusso del canto VII, in cui Belzebù forma un simulacro di Clorinda. Qui è Aletto a dominare la scena e a richiamare Solimano, già atteso dal re Aladino. Solimano smette di farsi attendere, e parte per colpire i cristiani durante la notte.

La scena dell’attacco da parte dell’esercito di Solimano descrive un notturno spaventoso e soffocante:

Ma già distendon l’ombre orrido velo
che di rossi vapor si sparge e tigne;
la terra in vece del notturno gelo
bagnan rugiade tepide e sanguigne;
s’empie di mostri e di prodigi il cielo,
s’odon fremendo errar larve maligne:
votò Pluton gli abissi, e la sua notte
tutta versò da le tartaree grotte.

(IX 15)

L'orrore del notturno è causato dalle presenze oscure, infernali, che si mischiano agli eserciti. L'ambientazione ricorda da vicino, per la presenza di «ombre» (IX 15, 1), di un calore innaturale («rugiade tepide e sanguigne», IX 15, 4) e la sovranaturalità dell'insieme («s'empie di mostri e di prodigi il cielo», IX 15, 5), la selva di Saron abitata dagli spiriti. Quello che accade in superficie è riflesso del Tartaro: la battaglia, sovversiva a motivo del momento notturno in cui viene combattuta, è specchio dell'oltremondo. Gli scontri vengono descritti insistendo sul sangue, sulle amputazioni, sulla macellazione. Il campo intorno a Gerusalemme è ingombro di cadaveri. In questa cornice spaventosa e macabra all'improvviso si avverte un «ululato» (IX 43, 4). E compare Clorinda come una furia infernale:

Sin da quei primi gridi erasi desto
Goffredo, e non istava intanto a bada;
già tutto è armato, e già raccolto un grosso
drappello ha seco, e già con lor s'è mosso.

Egli, che dopo il grido udì il tumulto,
che par che sempre più terribil suoni,
avisò ben che repentino insulto
esser dovea de gli Arabi ladroni;
ché già non era al capitano occulto
ch'essi intorno scorrean le regioni;
benché non istimò che sì fugace
vulgo mai fosse d'assalirlo audace.

Or mentre egli ne viene, ode repente
– Arme! arme! – replicar da l'altro lato,
ed in un tempo il cielo orribilmente
intronar di barbarico ululato.
Questa è Clorinda che del re la gente
guida a l'assalto, ed have Argante a lato.
Al nobil Guelfo, che sostiene sua vice,
allor si volge il capitano e dice:

– Odi qual novo strepito di Marte
di verso il colle e la Città ne viene;
d'uopo là fia che 'l tuo valore e l'arte
i primi assalti de' nemici affrene.
Vanne tu dunque, e là provvedi, e parte
vuo' che di questi miei teco ne mene:
con gli altri io me n'andrò da l'altro canto
a sostener l'impeto ostile intanto. –
(IX 41, 5 – 44)

Argante è in secondo piano (è «a lato», IX 43, 6). La voce di Clorinda si fa richiamo di guerra, primordiale, quasi animalesco grido, cui si oppone Goffredo, con la sua razionalità, il suo imperio, le

sue parole. Goffredo manda Guelfo ad affrontare l'esercito guidato da Clorinda, e sceglie per sé «l'altro canto» (IX 44, 7). L'incontro con la Furia viene in sostanza evitato, almeno per il momento.

Né la gente fedel più che l'infida,
né più questa che quella il campo tinge,
ma gli uni e gli altri, e vincitori e vinti,
egualmente dan morte e sono estinti.

Come pari d'ardir, con forza pare
quinci Austro in guerra vien, quindi Aquilone,
non ei fra lor, non cede il cielo o 'l mare,
ma nube a nube e flutto a flutto oppone;
così né ceder qua, né là piegare
si vede l'ostinata aspra tenzone:
s'affronta insieme orribilmente urtando
scudo a scudo, elmo ad elmo, e brando a brando.

Non meno intanto son feri i litigi
da l'altra parte, e i guerrier folti e densi.
Mille nuvole e più d'angeli stigi
tutti han pieni dell'aria i campi immensi,
e dan forza a i pagani, onde i vestigi
non è chi in dietro di rivolger pensi;
e la face d'inferno Argante infiamma,
acceso ancor de la sua propria fiamma.

Egli ancor dal suo lato in fuga mosse
le guardie, e ne' ripari entrò d'un salto;
di lacerate membra empié le fosse,
appianò il calle, agevolò l'assalto,
sì ché gli altri il seguìro e fèr poi rosse
le prime tende di sanguigno smalto.
E seco a par Clorinda, o dietro poco
se 'n gio, sdegnosa del secondo loco.
(IX 51, 5 – 54)

La battaglia non ha per ora vincitori o vinti. E nella mischia, Argante, infero e di fiamma, si distingue per la violenza, cui Clorinda è «par [...], o dietro poco» (IX 54, 7). Argante e Clorinda paiono combattere per sé, più che per una causa comune, e infatti, quando poi il re suonerà la ritirata: «La fera coppia d'eseguir ciò nega,/ ebra di sangue e cieca d'ira e stolta» (IX 94, 5-6). Al pari di due belve¹ ubriache di sangue e non ancora sazie, e rese ormai 'cieche e stolte' da una violenza inumana, Argante e Clorinda sono sulle prime sordi all'ordine del re, come due guerrieri senza bandiera, senza capitano. Sono, a tutti gli effetti, due figure del caos, il rovescio di una coppia armoniosa, unico caso

¹ Cfr. SERGIO ZATTI, *Op. cit.*, p. 14.

di amore possibile e concretizzatosi nella cornice della *Liberata*, costituzione di una sorta di perfetto ermafrodita che si compensa e si compenetra: Odoardo e Gildippe.

Coppia eccezionale, legata dal vincolo matrimoniale e composta da due coniugi guerrieri, Odoardo e Gildippe si oppongono idealmente, con la misura e l'equilibrio, ai due titani sanguinari:

Ove voi me, di numerar già lasso,
Gildippe ed Odoardo, amanti e sposi,
rapite? o ne la guerra anco consorti,
non sarete disgiunti ancor che morti.

Ne le scuole d'Amor che non s'apprende?
Ivi si fe' costei guerriera ardita:
va sempre affissa al caro fianco; e pende
da un fato solo l'una e l'altra vita:
colpo che ad un sol nocchia unqua non scende,
ma indiviso è il dolor d'ogni ferita;
e spesso è l'un ferito, e l'altro langue,
e versa l'alma quel, se questa il sangue.
(I 56, 5 – 57)

L'indivisibilità dei due («una strana creatura bicefala»,² sostiene Laura Benedetti) è la costante che più li caratterizza nelle – poche – apparizioni all'interno del poema. La loro eccezionalità risiede proprio in quel formulare «amanti e sposi» (IX 56, 6), che li rende un *unicum* nella *Liberata*. La coppia Sofronia-Olindo, come si è già avuto modo di notare,³ compone una disarmonica diade in cui l'elemento femminile è dominante e resistente. Anche nel caso di Gildippe e Odoardo l'elemento femminile è quello posto in maggior rilievo, ma sotto un segno diverso: tanto Sofronia assume su di sé tutti i tratti virginali e si concede in matrimonio dopo essere stata 'consorte del rogo' (II 34, 6), quanto Gildippe, allieva delle «scuole d'Amor [...] si fe' [...] guerriera ardita» (IX 57, 1-2). La sua essenza primigenia, pertanto, è quella di donna amante. Solo una conseguenza di questo è il suo farsi guerriera, al punto che il combattimento diventa parte integrante, ma non consustanziale, della coppia. Gildippe e Odoardo combattono per necessità, e la battaglia è motivo soprattutto di dolore, di timori, placati in parte – e in gran parte causati – dall'unione inscindibile dei due («colpo che ad un sol nocchia unqua non scende,/ ma indiviso è il dolor d'ogni ferita;/ e spesso è l'un ferito, e l'altro langue,/ e versa l'alma quel, se questa il sangue», IX 57, 5-8). Se questo è forse l'unico caso di amore felice e reciproco della *Liberata*, va sottolineato il fatto che proprio per questo non può essere durevole. Subito, infatti, il Tasso mette in evidenza l'esito necessario della coppia: «o ne la guerra anco consorti,/ non sarete disgiunti ancor che morti» (IX 56, 7-8). La rima «consorti-morti» è parlante, e il futuro è già decretato, come si vedrà infine al canto XX. La compenetrazione sarà totale – parallela a

² LAURA BENEDETTI, *Op. cit.*, p. 114.

³ *Supra*, I.2.3-5.

quella auspicata da Olindo sul rogo, ma concretizzata: «Vorrian formar né pôn formar parole,/ forman sospiri di parole in vece:/ l'un mira l'altro, e l'un pur come sòle/ si stringe a l'altro, mentre ancor ciò lece;/ e si cela in un punto ad ambi il die,/ e congiunte se 'n vanno l'anime pie» (XX 100, 3-8). Al contrario della morte 'divergente' cui andavano incontro Sofronia e Olindo («è il tergo al tergo, e 'l volto ascoso al volto», II 32, 8), i due muoiono come sono vissuti: l'uno verso l'altro, l'uno per l'altro, l'uno nell'altro (XX 98-100).

Tenendo a mente tutto questo, comincia forse ad assumere un'altra rilevanza un appuntamento mancato di Clorinda: il combattimento con Gildippe. Il Tasso si limita a narrare quanto segue:

Non lontana è Clorinda, e già non meno
par che di tronche membra il campo asperga.
Caccia la spada a Berlinghier nel seno
per mezzo il cor, dove la vita alberga,
e quel colpo a trovarlo andò sì pieno,
che sanguinosa uscì fuor de le terga;
poi fere Albin là 've primier s'apprende
nostro alimento, e 'l viso a Gallo fende.

La destra di Gerniero, onde ferita
ella fu già, manda recisa al piano:
tratta anco il ferro, e con tremanti dita
semiviva nel suol guizza la mano.
Coda di serpe è tal, ch'indi partita
cerca d'unirsi al suo principio invano.
Così mal concio la guerriera il lassa,
poi si volge ad Achille, e 'l ferro abbassa,

e tra 'l collo e la nuca il colpo assesta;
e tronchi i nervi e 'l gorgozzuol reciso,
gio rotando a cader prima la testa.
Prima bruttò di polve immonda il viso,
che giù cadesse il tronco; il tronco resta
(miserabile mostro) in sella assiso,
ma libero del fren con mille rote
calcitrando il destrier da sé lo scote.

Mentre così l'indomita guerriera
le squadre d'Occidente apre e flagella,
non fa d'incontra a lei Gildippe altera
de' saracini suoi strage men fella.
Era il sesso il medesimo, e simil era
l'ardimento e 'l valore in questa e in quella.
Ma far prova di lor non è lor dato,
ch'a nemico maggior le serba il fato.
(IX 68-71)

Clorinda massacra vari componenti dell'esercito nemico. La visione della sua strage è davvero infernale: Berlinghiero viene colpito al petto, e la vita esce «sanguinosa» (IX 68, 6); a Gerniero viene

amputata una mano, che cade orrendamente «semiviva» (IX 69, 4); Achille diventa un «miserabile mostro» (IX 70, 6), seduto in sella ma con la testa mozzata e rotolante nella polvere. L'ira di Clorinda è tremenda, e la sua ὄβρις sembra non conoscere limiti; quand'ecco che si offre Gildippe a paragone, e si dice che «non fa [...] de' saracini [...] strage men fella» (IX 71, 3-4). Però il Tasso si tace, e non descrive oltre la violenza di Gildippe, il cui *animus* è solo secondariamente guerriero, ed è primariamente amante. Il Tasso rimarca: «Era il sesso il medesimo, e simil era/ l'ardimento e 'l valore in questa e in quella» (IX 71, 5-6). Sarebbe bello, allora, vederle duellare insieme. Ma il Tasso ce lo nega: «Ma far prova di lor *non è lor dato*,/ ch'a nemico maggior le serba il fato» (IX 71, 7-8). Una necessità impedisce l'incontro e lo scontro tra le due donne, portatrici di segni opposti: l'una vergine, l'altra coniuge; l'una pagana, l'altra cristiana; l'una nemica, l'altra amante. Se Gildippe infatti è la allieva delle «scuole d'Amor» in cui «si fe' [...] guerriera ardita» (IX 57, 1-2), Clorinda «in palestra/ indurò i membri ed allenogli al corso» (II 40, 3-4) e «armò d'orgoglio il volto, e si compiacque/ rigido farlo» (II 39, 7-8) per farsi «fera a gli uomini [...], uomo a le belve» (II 40, 8). La misura di Gildippe va quindi nella direzione opposta rispetto a quella di Clorinda. Tanto la prima modifica la propria natura per amore, e per amore si fa guerriera – in funzione dell'altro, di Odoardo – quanto la seconda si fa guerriera per solipsismo, isolandosi così dalla comunità degli uomini e dalle belve. La natura, dunque, le separa irreparabilmente.

E in effetti in quest'ottica l'affermazione «a nemico maggior le serba il fato» (IX 71, 8) palesa i diversi, divergenti destini cui andranno incontro: Clorinda, monade uccisa dal proprio amante, e Gildippe, uccisa da Solimano, amante di Lesbino, manifestazione di odio e di violenza, e però, misteriosamente, tanto affine a Tancredi, come ha giustamente rilevato Enrica Salvaneschi.⁴

I confini tra le tre storie della *Liberata*, pur restando perfettamente definiti per quanto riguarda elementi esteriori della favola (i luoghi, i nomi ed i percorsi), si confondono, quando si leggono le parole con cui la poesia del Tasso esprime il vincolo d'amore: la prigionia, il duello, la morte, il riposo sereno accanto all'uomo o alla donna amata, che è sempre un'illusione magica o il sogno di un istante. Le stesse immagini, benché poste in contesti molto diversi, si sfiorano attraverso lo specchio della metafora, in cui è riflessa un'unica e complessa storia d'amore. [...]. Seguire la trama sottile di echi e corrispondenze che percorre la *Liberata*, nella multiforme espressione di uno stesso possibile amore, rivela tra figure sovrapponibili non solo a livello teorico: più di una volta Armida, Erminia e Clorinda sono confuse all'interno del poema in uno stesso gesto, in una stessa parola, in cui è difficile leggere solo una curiosa casualità.⁵

⁴ «[...] si delineerà nel personaggio di Solimano un'osmosi sottile con la zona musical-semantic di Tancredi: così già vedemmo la vulnerabilità del *guerrier forte* alla morte dell'amato Lesbino [IX 81-6]; e il suo *travagliando* che poco fa citammo ci porta al *travagliato fianco* [X 6, 2], citazione diretta della prima scena di Tancredi [I 46, 6]; ci porta a una serie di moti interiori che flettono nella ferocia atteggiamenti tancrediani: *i moti del pensier suo stanco; gli interni avvoltoi, sdegno e dolore* [X 6, 4; 8]. Si veda soprattutto l'indimenticabile scena della morte, in cui il *segreto* [...] *terror* che afferra Solimano lo paralizza quale torbido sogno di un ammalato o di un pazzo [XX 104-107] e lo consegna *irrisolto* al *vincitore*, di cui il poeta non dimentica di fornire l'adequata soluzione musicale: *in arrivando* [XX 107, 2]. Non è chi non veda l'affinità con la scena in cui Tancredi soccombe nella selva al fantasma di Clorinda: *qual l'inferno talor ch'in sogno scorge* [...] [XIII 44].», ENRICA SALVANESCHI, "Gerusalemme Liberata", cit., pp. 71-72.

⁵ ILARIA GALLINARO, *Op. cit.*, pp. 89-90.

Quanto sostenuto da Ilaria Gallinaro si può applicare anche alle altre figure femminili, tra le quali Gildippe. Tra le strane dissonanze che le separano e le rendono sorelle allo stesso tempo, vanno rimarcati altri due fattori: la morte, e il segno dell'albero.

Va percorso rapidamente il duello finale di Clorinda e Tancredi per poter meglio comprendere la distanza e la somiglianza tra la vergine e Gildippe. Sul resto torneremo a breve.⁶ Il combattimento è notturno e nel bosco, fuori del contesto sociale e preordinato della battaglia. Tancredi non sa chi ha davanti, e Clorinda si rifiuta di dirgli il suo nome (XII 61). La morte di Clorinda avviene a causa di un colpo in particolare:

Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empio d'un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e'l piè le manca egro e languente.
(XII 64, 3-8)

Tancredi colpisce Clorinda «nel bel sen» (XII 64, 3), in una delle scene più eroticamente connotate e più giustamente note del poema. La morte di Gildippe avviene, in tutt'altro contesto, con le stesse modalità, anche qui, ma in senso traslato, sessualmente connotate. Durante un combattimento in piena regola, Gildippe va ad affrontare Solimano:

La magnanima donna il destrier volse
dove le genti distruggea quel crudo,
e di due gran fendenti a pieno il colse:
ferigli il fianco e gli partì lo scudo.
Grida il crudel, ch'a l'abito raccolse
chi costei fosse: – Ecco la putta e 'l drudo:
meglio per te s'avessi il fuso e l'ago,
ch'in tua difesa aver la spada e' l vago. –

Qui tacque, e di furor più che mai pieno
drizzò percossa temeraria e fera
ch'osò, rompendo ogn'arme, entrar nel seno
che de' colpi d'Amor segno sol era.
Ella, repente abbandonando il freno,
sembiante fa d'uom che languisca e pèra;
e ben se 'l vede il misero Odoardo,
mal fortunato difensor, non tardo.
(XX, 95-96)

⁶ *Infra*, I.6.

Il valore militare di Gildippe, come quello di Clorinda, sfuma. Gildippe subisce la violenza verbale di Solimano e diventa, da moglie, «putta» (XX 95, 6), opposta alla «trafitta vergine» (XII 65, 1-2). Se qui non compare il motivo dello scontro che si fa abbraccio («Tre volte il cavalier la donna stringe/ con le robuste braccia, ed altrettante/ da que' nodi tenaci ella si scinge», XII 57, 1-3), compare però la tematizzazione della sessualità e lo stesso colpo di spada che ha ucciso la «trafitta vergine» (XII 65, 1-2). Il colpo è pura violenza, espressione di brutalità, ma non di desiderio: «osò, rompendo ogn'arme, entrar nel seno/ che de' colpi d'Amor segno sol era» (XX 96, 3-4). Anche qui si viola un confine sacro, ma non c'è rivelazione di una femminilità sensuale. Piuttosto, c'è l'irruzione del «misero Odoardo», necessaria alla ricomposizione, anche *in mortem*, dell'ermafrodita. Tale tentata ricomposizione subisce una breve battuta d'arresto: Solimano taglia la mano con la quale Odoardo sostiene il corpo della moglie («avien che 'l Soldano a lui recida/ il braccio, appoggio a la fedel consorte,/ onde cader lasciolla, ed egli presse/ le membra a lei con le sue membra stesse», XX 98, 5-8). Gildippe subisce perciò la triplice violenza del Soldano: chiamata «putta» (XX 95, 6), viene trafitta e viene divisa da Odoardo. Tutta la sua essenza subisce quindi un mutamento, proprio come Clorinda, che subisce la 'trafittura', che perde così, in qualche modo, l'essenza 'impermeabile' e 'chiusa' della propria verginità.

Nel cadere a terra, la coppia Odoardo-Gildippe si ricompone:

Come l'olmo a cui la pampinosa pianta
cupida s'aviticchi e si marite,
se ferro il tronca o turbine lo schianta
trae seco a terra la compagna vite,
ed egli stesso il verde onde s'ammanta
le sfronda e pesta l'uve sue gradite,
par che se 'n dolga, e più che 'l proprio fato
di lei gl'incresca che gli more a lato;

così cade egli, e sol di lei gli duole
che'l Cielo eterna sua compagna fece.
(XX 99-100, 1-2)

Odoardo si fa metaforicamente olmo, e Gildippe vite.⁷ Che però si tratti di metafore, o ancor meglio, di similitudini, è chiarissimo. Gildippe *non* è una vite, e Odoardo *non* è un olmo. Gildippe e Odoardo sono due figure realistiche, tratte dalle cronache, come il Tasso stesso mette in chiaro a Silvio Antoniano: «È scritto parimente ch'Odoardo, barone inglese, accompagnato dalla moglie che tenerissimamente l'amava, passò a questa impresa, et insieme vi morirono: nè sol la moglie di costui, ma molte altre nobili donne, in questo e negli altri passaggi, si trovarono ne gli esserciti cristiani».⁸

⁷ SILVIA CONTARINI, *Una retorica degli affetti: dall'epos al romanzo*, Pacini Editore, Pisa 2006, p. 11.

⁸ TORQUATO TASSO, *Lettere*, cit., LX, vol. I, p. 145; *Lettere poetiche*, cit., XXXVIII, p. 348.

Eppure il Tasso, benché in misura contenuta e squisitamente stilistica, sceglie di avvalersi della cifra che è propria di Clorinda e di Armida: li muta, nella similitudine, in piante. Ma se Gildippe è una vite, una pianta vitale, piena di frutto, che simboleggia fertilità già dall'Antico Testamento (si veda, uno su tutti, *Michea* 4, 4), Clorinda si farà albero di morte, cipresso, – e non metaforicamente, né allegoricamente. Questo è il significato che il Tasso stesso dà a queste piante, come si vede al canto III, in cui descrive sia «gli olmi mariti, a cui talor s'appoggia/ la vite, e con piè torto al ciel se 'n poggia» (III 75, 7-8) sia i «funebri cipressi» (III 75, 5).

Gildippe, nelle pagine del Tasso, è una sposa guerriera, sorella delle tante vergini guerriere che conosciamo nei poemi cavallereschi. Clorinda è qualcosa di più:

Clorinda doveva rientrare [...], nel progetto di Tasso, non tanto tra le varie Bradamante, Marfisa, Mirinda della tradizione cavalleresca, la cui natura pienamente “umana” non si può porre in dubbio, quanto nella linea “classica” in cui è facilmente possibile o accettato che uomini e dei abbiano rapporti di qualsiasi tipo.⁹

Alla luce di quanto dice Antonella Perelli, si comprende il perché il duello tra Gildippe e Clorinda sia impossibile. Gildippe appartiene a una sfera completamente umana: è una donna guerriera. Clorinda, ancora una volta, sfugge a ogni definizione precisa e trova rifugio in un mondo di difficile accesso: il mondo del mito.

5.2. La «torre di legno»

Si è già vista la portata del segno della torre per quanto riguarda molti punti focali della *Liberata*: si è parlato ad esempio della torre in cui è nata Clorinda, e della torre da cui Erminia scruta il campo alla ricerca di Tancredi.¹⁰ Una torre che avrà un ruolo fondamentale per l'esistenza di Clorinda è quella cristiana:

[...] Goffredo intanto
con novo assalto i difensori opprime.
Avea condotto ad una porta a canto
de le machine sue la più sublime.
Questa è torre di legno, e s'erge tanto
che può del muro pareggiar le cime;
torre che, grave d'uomini ed armata,
mobile è su le rote e vien tirata.
(XI 46)

Cosa rende questa torre speciale, diversa da tutte le altre torri incontrate fino a qui? Forse può tornare utile volgersi indietro, al secondo canto:

⁹ ANTONELLA PERELLI, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁰ *Supra*, I.1.1; 3.1.

Ogni campo d'intorno arso e distrutto
ha la provida man de gli abitanti,
e 'n chiuse mura e 'n alte torri il frutto
riposto, [...].
(II 75, 1-4)

La torre è per sua natura un luogo alto, stabile e difensivo. È parte delle mura, e perciò è parte preminente della città, come insegna l'episodio che vede Erminia osservare l'esercito insieme al re. Non è perciò luogo di attacco, non è mobile, non è di legno. La torre cristiana sembra allora sovvertire un ordine, capovolgere un segno.

Cibele, dea turrita, è la dea delle mura, la dea della città.¹¹ Esisteva, evidentemente, per gli antichi, un legame sotterraneo e persistente tra il simbolo della torre e l'elemento femminile: questo emerge ne *Le opere e i giorni*, vv. 519-525, in cui la παρθένος trova rifugio dal vento invernale nella parte più interna della casa, come avviluppata su se stessa – torre a se stessa;¹² e al tempo stesso, ad esempio, nel *Cantico dei cantici*: *sicut turris David collum tuum* (Cant. 4, 4). Tale legame si ritroverà ancora, ad esempio, in quel meraviglioso memoriale mitico che è il *Faust*. Un canto di soldati dice:

Burgen mit hohen
Mauern und Zinnen,
Mädchen mit stolzen,
Höhnenden Sinnen
Möcht ich gewinnen!
Kühn ist das Mühen,
Herrlich der Lohn!¹³

Castelli-torri e fanciulle sono insomma equiparati, e diventano 'cose' da prendere, da scalzare. In questo senso, la lettura di una pagina di Jung può essere funzionale:

La città è simbolo materno, una donna che custodisce in sé gli abitanti come figli. Si comprende perciò come le dee-madri Rhea, Cibele la Diana di Efeso, portino la corona murale. L'Antico Testamento tratta la città di Gerusalemme, di Babilonia eccetera come se fossero donne. [...].
Le città fortificate, le città mai conquistate sono vergini; [...].¹⁴

Questa lettura arricchisce in qualche misura l'interpretazione data fin qui del segno della torre. La vergine è la città non conquistata. Il titolo scelto dal Tasso della *Gerusalemme conquistata*, e non

¹¹ Si veda qui il bell'articolo di CLAUDIO CASTELLETI, *Op. cit.*, pp. 75-130.

¹² Sul problematico termine παρθένος molto è stato scritto. Credo che per equilibrio e adesione ai testi sia bene rimandare al saggio di GIULIA SISSA, *La verginità in Grecia*, a cura di Giorgia Viano Marogna, Editori Laterza, Bari 1992, in particolare pp. 61-106.

¹³ JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, I, vv. 884-890.

¹⁴ CARL GUSTAV JUNG, *Simboli della trasformazione*, cit., p. 209.

liberata, in questo senso è parlante. Clorinda sembra farsi preminente figura della vergine, della città non conquistata – e da conquistare.

La natura della verginità femminile è misteriosa e tutt'altro che nitida, come Giulia Sissa mette in luce nel bel saggio *La verginità in Grecia*. Molti, dall'antichità alla modernità, si sono posti la stessa domanda: cos'è la verginità femminile? Il corpo femminile, chiuso in se stesso, tutto volto all'interno, presenta diversi enigmi per gli studiosi dell'antica Grecia, di Roma e del mondo medievale e moderno. La questione, come mostra la Sissa, permane nel Cinquecento, e si fa piuttosto vivace proprio in Italia. Il corpo della vergine è chiuso da un velo, da una membrana? E se così è, come spiegarlo dal punto di vista fisiologico? come spiegare la possibilità della fuoriuscita del sangue mestruale, ad esempio? E se così non è, se non c'è una membrana che chiude il corpo della vergine, allora cos'è la verginità? Non un sigillo, ma una posizione, una *forma* – e perciò non un'unicità, ma una ripetibilità? Alessandro Benedetti, (*Historia corporis humani sive Anatomicae*, 1502), Alessandro Achillini (*Annotationes anatomicae*, 1520), Berengario da Carpi (*Isagogae breves*, 1522), Nicolò Massa (*Anatomiae liber introductorius*, 1559), Matteo Realdo Colombo (*De re anatomica*, 1559), Gabriele Falloppio (*Observationes anatomicae*, 1561) e altri partecipano al dibattito in un momento storico, peraltro, di poco precedente alla vita del Tasso.¹⁵ Il corpo virginale, perturbante e al centro della scena dalla Pizia alla Vergine cristiana, continua a far discutere e rimane chiuso nel suo mistero. Clorinda ci costringe a porci la stessa domanda che si sono posti gli apologeti cristiani del IV secolo, gli anatomisti cinquecenteschi, gli enciclopedisti settecenteschi: che cos'è la vergine? Ma ancora, che cos'è la torre? Che cos'è Clorinda? Comprendere il segno della torre cristiana aiuta in parte a rispondere a questa domanda, e a vedere come la Gerusalemme 'inconquistata' e Clorinda stiano sotto lo stesso segno.

Ricordiamo che Clorinda ha dovuto abbandonare la propria torre nella primissima infanzia e darsi ai boschi.¹⁶ Adesso però, nella battaglia che vede schierata la «torre di legno» (XI 46, 5), Clorinda ha conquistato una propria, prima torre. Parlando della difesa di Gerusalemme da parte dello schieramento pagano il Tasso racconta:

E di machine e d'arme han pieno inante
tutto quel muro a cui soggiace il piano,
e quinci in forma d'orrido gigante
da la cintola in su sorge il Soldano,
quindi tra' merli il minaccioso Argante
torreggia, e discoperto è di lontano,
e in su la torre altissima Angolare
sopra tutti Clorinda eccelsa appare.
(XI 27)

¹⁵ Sulla questione, si rimanda a GIULIA SISSA, *Op. cit.*, in particolare pp. 160-180.

¹⁶ *Supra*, I.1.3-4.

Clorinda si manifesta qui come vertice di una triade di giganti. Stupenda è la *climax* che conduce a lei: a partire dal Soldano che emerge «in forma d'orrido gigante/ da la cintola in su» (XI 27, 3-4), passando per Argante, che «torreggia» tra i merli (XI 27, 6), si giunge a Clorinda, che è in cima alla «torre altissima Angolare» (XI 27, 7) e si manifesta come «eccelsa» (XI 27, 8), che, secondo Chiappelli, significa qui «al sommo, sul punto più alto», oltre a intendere il valore altissimo di lei.¹⁷ Sulla torre altissima, Clorinda compare come creatura più in alto, più alta: un gigante tra i giganti.¹⁸ Un gigante Andromeda, si è già detto.¹⁹ E curiosamente Andromeda torna ancora una volta, riaffiorando dalle pagine sepolte della *Liberata* in modo inaspettato, in un intarsio curioso.

Clorinda sta sulla torre Angolare, e dovrà affrontare in qualità di arciera l'esercito cristiano in assedio alle mura e la «torre di legno» (XI 46, 5). La torre cristiana, così contraria alla natura intrinseca delle torri viste fino a qui, è frutto dell'ingegno di Goffredo. Goffredo quasi dal principio comprende l'importanza di costruire delle «machine»:

Ma il capitan, ch'espugnar mai le mura
non crede senza i bellici tormenti,
pensa ond'abbia le travi, ed in quai forme
le machine componga; e poco dorme.
(III 71, 5-8)

Come faccia a realizzare questo progetto, lo si intende subito dopo:

tutti i fabri del campo a la foresta
con buona scorta di soldati invia.
Ella è tra valli ascosa, e manifesta
l'avea fatta a i Francesi uom di Soria.
Qui per troncar le machine n'andaro,
a cui non abbia la città riparo.

L'un l'altro esorta che le piante atterri,
e faccia al bosco inusitati oltraggi.
Caggion recise da i pungenti ferri
le sacre palme e i frassini selvaggi,
i funebri cipressi e i pini e i cerri,
l'elci frondose e gli alti abeti e i faggi,
gli olmi mariti, a cui talor s'appoggia
la vite, e con piè torto al ciel se 'n poggia.
(III 74, 2 – 75)

¹⁷ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, nt. 2, p. 455.

¹⁸ È da notare come nel Cinquecento si attribuisse il valore di grandezza fisica anche a Cibele: cfr. CLAUDIO CASTELLETI, *Op. cit.*, p. 99.

¹⁹ *Supra*, I.4.2.

Le «machine» (III 71, 8), tra le quali la «torre di legno» (XI 46, 5), che è «primo terror delle nemiche genti» (XI 83, 6), l'arma su cui Goffredo e tutto l'esercito puntano di più, sarebbero state costruite, secondo il Tasso, usando gli alberi della selva di Saron, profanata dalla solerzia dei cristiani. L'atto di tagliare gli alberi di Saron contrasta con le usanze locali: «abitante alcuno/ del fero bosco mai ramo non svelse;/ ma i Franchi il vïolar, perch'ei sol uno/ somministrava lor machine eccelse» (XIII 5, 1-4). Ancora una volta si evince la violenza, quasi stupro, perpetrata sul suolo della città da parte dei cristiani.²⁰

Che esistesse una foresta di Saron è un dato storico. E che i cristiani avessero provato a usare il legname preso nella selva è un fatto. Ma c'è un punto, esplicitato dai cronisti, su cui il Tasso non si sofferma e che può rivelarsi interessante:

[I crociati n]on avevano strascinate le logore macchine d'Antiochia, non procacciati nuovi legnami: e quantunque Tancredi dopo molto cercare scoprisse alcune piante di quercia nei contorni di Saron, non era poi chi lavorarle e metterle in opera. [...].

L'entrata nel porto di Giaffa fu un secondo trionfo. Jaffa o Giaffa, nominata anticamente Joppe, è distante da Gerusalemme 24 miglia. Sopra lo scoglio che domina il suo posto favoleggiarono i Greci che Perseo liberò l'incatenata Andromeda dal fero mostro; non lungi è la tomba di san Giorgio. Date l'ancore appena, ecco nuovi nemici! I legni egiziani, potenti di numero e freschi di gente, venivano dall'alto a voga arrancata sopra il porto indifeso. Che faranno i Genovesi? quale partito piglierà il console Guglielmo Embriaco, duce acclamato di quest'impresa? Aspettare sull'ancora l'impeto ostile, e avventurare l'estreme speranze della crociata fora lo stesso; salpare e correre incontro non era più tempo. Dunque Guglielmo, acconsentendolo il naval parlamento, decide scendere a terra, abbandonare in preda al nemico le vuote galee, e con l'arme, con le provvisioni, con la gente intatta che aveva, accelerare il suo viaggio a Gerusalemme. [...]. Il suo ingresso nel campo cristiano arrecò, come l'arcivescovo di Tiro si spiega, la massima consolazione.

Erano già dieci giorni che non si cuoceva pane; il biscotto delle ciurme supplì. L'acqua mancava, essi ne portavano otri ancor pieni. Un qualche oscuro fabbro aveva più guaste che adoperate alcune grosse piante; quindi innanzi l'ammiraglio, peritissimo ingegnere, riconobbe tutti i materiali e indirizzò tutti i lavori. Cento artefici eletti fabbricarono catapulte, mangani, arieti, scale. Ma il più mirabile fu una torre quadrangolare contenente tre vaste gallerie, l'una delle quali superava l'altezza delle mura, l'altra era a livello per carrucolarvi un ponte di legno, la terza si appoggiava alla base per regolarne con più sicurezza i movimenti e ripararne più prontamente i danni. Non ostante l'altezza e la mole, tale riuscì l'agevolezza delle sue ruote, che si muoveva facilmente per ogni verso; tale la proporzione e l'artificio delle sue giunture che scomporsi poteva e ricongiungersi a volontà.²¹

Dal punto di vista storico, alla base della costruzione della torre quadrangolare – contrapposta poi alla torre Angolare di Gerusalemme – c'è un fondamentale punto di snodo: Giaffa, cioè Ioppe. Scartazzini mette in rilievo l'assunto mitico che ha per sfondo lo scoglio del porto: la liberazione di Andromeda da parte di Perseo. E per quanto Tancredi e altri abbiano provato ad avvalersi degli alberi di Saron per costruire le macchine belliche, è solo con l'arrivo di Guglielmo Embriaco dal porto di

²⁰ *Supra*, I.4.1.

²¹ TORQUATO TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di G. A. Scartazzini, F. A. Brockhaus, Leipzig 1871, pp. XXXVI-XXXVIII.

Ioppe che diventa possibile farlo. La tappa di Ioppe si fa snodo importante proprio in virtù dell'orizzonte mitico che disserra.

Altro dato di un certo interesse è il riferimento alla tomba di san Giorgio, così vicina a Ioppe da sovrapporvisi quasi. Nell'introduzione di Scartazzini si legge ancora:

Ogni cosa omai ben disposta, si ordinò una general processione al monte Oliveto, e al dimane, quattordici di luglio, un assalto generale. La resistenza de' Saracini riuscì tanto gagliarda che le schiere ritornarono indietro spossate, ferite e mancanti; ma non disperarono per questo. La notte seguente fu senza riposo. E come l'alba desiderata spuntò, ricominciarono le macchine a percuotere, e le grida, le ferite le morti (15 di luglio). A' raggi del nuovo sole s'illumina la vetta del monte Oliveto, e mostra un cavaliere vólto alla città coll'asta fiammeggiante. San Giorgio! San Giorgio! gridarono dalle lor torri Raimondo e Goffredo; l'esercito incoraggiato ripete altamente, San Giorgio! Le prime ore del giorno erano scorse con varia fortuna, quando un Fiamingo, nomato Letoldo, notò l'opposto baloardo settentrionale vuoto di difensori, uccisi o dispersi dalla grandine dei colpi che flagellavano ogni cantone; cheto cheto abbassò, lentando la corda a ciò destinata, il ponte della seconda torre, e saltò dentro; un certo Guicherio fu il primo a seguirlo, Goffredo il secondo e parecchi altri dopo di loro; [...]. Le spade conficcate nel muro fecero le veci di scaglione. I due Roberti e Tancredi entrarono da una breccia coperta di feriti. [...]. E già da ogni parte i musulmani cadevano senza difesa, o disperatamente fuggivano cercando asilo nella gran moschea di Omar, fabbricata sopra le rovine del tempio di Salomone. Ma guai a chi vi pose piede! La vista di quella profanazione infiammò maggiormente la rabbia de' vincitori; nessun infedele impetrò perdono. Diecimila caddero svenati fra il vestibolo e il colonnato; il sangue scorreva a rivi giù dalla scala, e le calcagna degli uomini a cavallo ne uscivano imbrattate. L'avidità della preda sottentrò all'ardor della strage; l'ultimo fu il pensier della religione. Incomprendibile cuore umano! Gli stessi guerrieri poco fa lordi di sangue vanno or disarmati, scalzi, piangenti a venerare il sepolcro di quello che aveva perdonato a' suoi carnefici.²²

La scansione degli eventi, e soprattutto la comparsa in campo di san Giorgio, sono elementi focali dal punto di vista della cronologia scelta dal Tasso e dello svolgimento dei fatti. Scartazzini spiega che all'indomani della messa a punto delle macchine e della torre, si ordina una processione. Questo è quanto leggiamo al canto XI:

Ma 'l capitan de le cristiane genti,
vólto avendo a l'assalto ogni pensiero,
giva apprestando i bellici instrumenti
quando a lui venne il solitario Piero;
e trattolo in disparte, in tali accenti
gli parlò venerabile e severo:
– Tu movi, o capitan, l'armi terrene,
ma di là non cominci onde conviene.

Sia dal Cielo il principio: invoca inanti
ne le preghiere pubbliche e devote
la milizia de gli angioli e de' santi,
che ne impetri vittoria ella che puote.
[...]

Così cantando, il popolo devoto
con larghi giri si dispiega e stende,

²² Ivi, pp. XXXVIII-XXXIX.

e drizza a l'Oliveto il lento moto,
[...].
(XI 1-2, 1-4; 10, 1-3)

La processione, secondo la ricostruzione storica, precede la giornata del 14 luglio, giornata che vede il prevalere dei pagani sui cristiani che assaltano le mura della città. La notte seguente «fu senza riposo»,²³ e il 15 luglio infine giunse il momento della conquista della città sotto l'egida e lo slancio di san Giorgio che si manifesta sul monte Oliveto. Gli eventi, insomma, si susseguono rapidi dallo sbarco di Guglielmo Embriaco a Ioppe, città di Andromeda, fino alla manifestazione di san Giorgio che porta alla vittoria.

Il racconto del Tasso trasforma alcuni punti centrali di questa versione dei fatti. Il 14 luglio vede la disfatta dell'esercito cristiano simboleggiata in particolare dal ferimento di Goffredo (canto XI). Il canto XII, che è prevalentemente notturno, racconta quella notte «senza riposo»²⁴ su cui si tornerà.²⁵ Ma la presa della città deve ancora attendere lo svolgimento di una serie di eventi, tra i quali l'incantamento della selva di Saron, la siccità, il ritorno di Rinaldo. Il 15 luglio, perciò, non è il giorno della conquista di Gerusalemme, se teniamo per valida la data del 14 quale vittoria dei pagani sui cristiani. È però, in ogni caso, il giorno di san Giorgio: il giorno che vede la morte necessaria di Clorinda («Ma ecco omai l'ora fatale è giunta/ che 'l viver di Clorinda al suo fin deve», XII 64, 1-2), e la vittoria del santo su di lei; è il giorno in cui si concretizzano gli «strani accidenti» che «'l Ciel minaccia» (XII 40, 1-2): «l'ora s'appressa/ che dée cangiar Clorinda e vita e sorte:/ mia sarà mal tuo grado, e tuo fia il duolo», profetizza il santo ad Arsete. E il giorno dopo, apparentemente, il santo trionfa, non palesandosi sul monte, ma strappando alla vita «Clorinda eccelsa» (XI 27, 8).

Se san Giorgio verrà presto a esigere il sangue della «fanciulla a Dio rubella» (XII 87, 4), se presto – all'alba del giorno seguente – Clorinda chiederà di venire battezzata in punto di morte, quella che si presenta al canto XI è la personificazione a tutti gli effetti di una divinità femminile, come si vedrà tra poco.²⁶ Tutto l'episodio ha però un forte valore simbolico, come si può evincere dalle due torri e dalle mura.

La vena paganeggiante che attraversa il canto per intero si percepisce già dal principio, da quella processione che «quasi par boscareccio coro» (XI 11, 5), come nota Chiappelli.²⁷ Durante il rituale, i pagani stanno a osservare dalle mura della città (XI 12). Il giorno dopo, quando è tempo di passare all'azione, di Goffredo si dice quanto segue:

²³ Ivi, p. XXXVIII.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Infra*, I.6.

²⁶ *Infra*, I.5.3.

²⁷ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 2 alla strofe 12, p. 448.

Tragge egli fuor l'esercito pedone
con molta providenza e con bell'arte,
e contra il muro ch'assalir dispone
obliquamente in duo lati il comparte.
Le baliste per dritto in mezzo pone
e gli altri ordigni orribili di Marte,
onde in guisa di fulmini si lancia
vèr le merlate cime or sasso, or lancia.
(XI 31)

Nell'atto bellico, Goffredo si sovrappone alla figura di Marte. Gli «ordigni orribili di Marte» (XI 31, 6), che sono in verità i suoi, rivelano la forza di Zeus, in quanto agiscono «in guisa di fulmini» (XI 31, 7), e sono rivolti contro le mura e la torre. C'è perciò una tensione distruttiva 'maschile' molto forte, che sulle prime sembra dominare e vincere: «Ne crolla il muro, e ruinoso i fianchi/ già fesso mostra a l'impeto de' Franchi» (XI 39, 7-8). La città viene violata, come le vergini. Si apre una fessura, ma si fa ancora resistenza. Giunge la «torre di legno» (XI 46, 5), e comincia una strana danza:

Viene aventando la volubil mole
lancie e quadrella, e quanto può s'accosta,
e come nave in guerra a nave suole,
tenta d'unirsi a la muraglia opposta;
ma chi lei guarda ed impedir ciò vuole,
l'urta la fronte e l'una e l'altra costa,
la respinge con l'aste e le percote
or con le pietre i merli ed or le rote.
(XI 47)

La torre cristiana, che sovverte il segno della torre, si erge in tutto l'impeto della sua violenza contro le mura, ma incontra ancora resistenze, respingimento, soprattutto grazie ad Argante e a Clorinda, che si contrappongono «a la nemica torre» (XI 49, 8). C'è infine un cedimento:

I Franchi intanto a la pendente lana
le funi recideano e le ritorte
con lunghi falci, onde cadendo a terra
lasciava il muro disarmato in guerra.

Così la torre sovra, e più di sotto
l'impetuoso il batte aspro ariete,
onde comincia omai forato e rotto
a scoprir le interne vie secrete.
(XI 50, 5-8; 51, 1-4)

La scena si tinge di una manifesta vena erotica. La città è ormai aperta, le «interne vie secrete» (XI 51, 4) sono infine accessibili. Ma Clorinda, elemento femminile che si oppone alla virile torre cristiana, si distacca e si contrappone a questa violazione, ferendo Goffredo:

Al dipartir del capitan, si parte
e cede il campo la fortuna franca.
Cresce il vigor ne la contraria parte,
sorge la speme e gli animi rinfranca;
e l'ardimento co 'l favor di Marte
ne' cor fedeli e l'impeto già manca:
già corre lento ogni lor ferro al sangue,
e de le trombe istesse il suono langue.
(XI 57)

Il «favor di Marte» (XI 57, 5) viene meno. Sorge invece una forza contraria:

E già tra' merli a comparir non tarda
lo stuol fugace che 'l timor caccionne,
e mirando la vergine gagliarda,
vero amor de la patria arma le donne.
Correr le vedi e collocarsi in guarda
con chiome sparse e con succinte gonne,
e lanciar dardi e non mostrar paura
d'espore il petto per l'amate mura.
(XI 58)

Clorinda serve come modello per richiamare sulle mura un nutrito schieramento femminile che si oppone alle forze marziali cristiane. Le donne pagane sono qui una forza caotica, dionisiaca, in cui «i capelli sparsi» sono segno «di partecipanti a rituali dionisiaci [...], dove i capelli sparsi *sine lege* e *nulla lege* sono quelli di Bacco: in questo caso i capelli sparsi diventano segno di un ritorno libero e magari sfrenato all'unità con la natura [...]».²⁸ E per mantenere l'integrità delle mura – la verginità della città – le donne sono disposte a essere 'trafite' (XII 65, 1) ed espongono «il petto» (XI 58, 8), il punto nodale dell'uccisione di Clorinda e di Gildippe.²⁹ L'esercito cristiano perde il ruolo virile di aggressore, e il suo farsi femminile mette in luce proprio questo indebolimento. Argante infatti si rivolge ai cristiani gridando:

– Non è questa Antiochia, e non è questa
la notte amica a le cristiane frodi.
Vedete il chiaro sol, la gente desta,
altra forma di guerra ed altri modi.
Dunque favilla in voi nulla più resta
de l'amor de la preda e de le lodi,
sì che tosto cessate e sète stanche,
per breve assalto, o Franchi no, ma Franche?
(XI 61)

²⁸ ROBERTO GAZICH, *Op. cit.*, p. 135.

²⁹ *Supra*, I.5.1.

Se Antiochia era stata presa con l'inganno,³⁰ Gerusalemme richiede altro. Gerusalemme è altro. E l'alone di caos, di sovversione che la circonda, è un'aura sacrale che fa resistenza, e che sembra incarnarsi nella stessa figura di Clorinda.

Nel frattempo Solimano e Argante agiscono contro la violazione delle mura:

Giunsero inaspettati ed improvvisi
sopra i nemici, e in paragon mostrarsi;
e da lor tanti furo uomini uccisi,
e scudi ed elmi dissipati e sparsi,
e scale tronche ed arieti incisi,
che di lor parve quasi un monte farsi,
e mescolati a le ruine alzarò,
in vece del caduto, alto riparo.
(XI 64)

Dal fortissimo valore simbolico è questa strofe, in cui alla membrana difensiva e violata del muro si sostituiscono i cadaveri dei nemici, quasi le mura, la città, richiedessero un'offerta di sangue – e tale offerta andrà reiterata una volta conquistata la città, così come le cronache raccontate da Scartazzini dimostrano bene.³¹ La città sembra avere un'anima propria, esige sacrificio e devozione, e qualsiasi scalfittura va coperta, va pagata. Quel che è stato violato necessita di essere ricostruito a un prezzo maggiore, e così invece delle pietre si danno corpi. Ma l'azione di Argante e Solimano non termina qui:

L'uno e l'altro pagan, come il trasporta
l'impeto suo, già più e più trascorre;
già 'l foco chiede a i cittadini, e porta
duo pini fiammeggianti invèr la torre.
Cotali uscir da la tartarea porta
sogliono, e sottosopra il mondo porre,
le ministre di Pluto empie sorelle,
lor ceraste scotendo e lor facelle.
(XI 66)

Dopo aver richiuso i varchi delle mura, Argante e Solimano passano all'attacco, e lo fanno avvalendosi del fuoco. La «torre di legno» (XI 46, 5) va bruciata. E allora ecco che le due figure di giganti – poiché così si erano manifestati sulle mura all'inizio del canto – subiscono una metamorfosi. L'androgina di Clorinda sembra traspirarsi sui suoi due compagni, che si fanno «ministre di Pluto» cioè Furie, «empie sorelle» (XI 66, 7), con chiome di serpenti e fiaccole in mano. Argante e Solimano, però, sono solo due. Le furie sono tre. E sono personaggi secondari rispetto a chi è definito «eccelsa»

³⁰ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 3 alla strofe 6, p. 45.

³¹ TORQUATO TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di G. A. Scartazzini, cit., p. XXXIX.

(XI 27, 8). La terza furia, Clorinda, sarà colei che, nel proprio segno femminile, potrà bruciare la «nemica torre» (XI 49, 8), e opporre il proprio mondo dionisiaco e dianoico a un tempo all'apollineo distruttivo e tremendo di Goffredo.³²

Al tentativo di incendiare la torre si muove immediatamente Tancredi, tornato dalla prigionia di Armida, che finora è rimasto nell'ombra. Il Tasso sembra tenerlo ancora, in un certo senso, sotto un incantesimo. Tancredi non si lascia distogliere dal proprio fantasma, da Clorinda. Fa invece quel che dovrebbe: «Ma l'invitto Tancredi/ [...] presto move/ a frenar il furor de'saracini» (XI 67, 1, 5-6). Tancredi è di nuovo un guerriero, esponente di spicco del proprio esercito. E quando infine Goffredo ritorna sul campo, e le sorti della battaglia si rovesciano di nuovo a favore dei cristiani, il «buon Tancredi» è ancora lì a cercare di penetrare le mura (XI 77, 8), quasi avesse sostituito il segno delle mura con il segno di Clorinda. Scende la notte, e Goffredo chiama alla ritirata. Protagonista della fine della battaglia è ancora la torre cristiana:

Ma pria che 'l pio Buglione il campo ceda,
fa indietro riportar gli egri e i languenti,
e già non lascia a' suoi nemici in preda
l'avanzo de' suoi bellici tormenti;
pur salva la gran torre avien che rieda,
primo terror de le nemiche genti,
come che sia da l'orrida tempesta
sdruscita anch'essa in alcun loco e pesta.

Da' gran perigli uscita ella se 'n viene
giungendo a loco omai di sicurezza.
Ma qual nave talor ch'a vele piene
corre il mar procelloso e l'onde sprezza,
poscia in vista del porto o su l'arene
o su i fallaci scogli un fianco spezza;
o qual destrier passa le dubbie strade
e presso al dolce albergo incespa e cade;

tale inciampa la torre, e tal da quella
parte che volse a l'impeto de' sassi
frange due rote debili, sì ch'ella
ruinosa pendendo arresta i passi.
Ma le suppone appoggi e la puntella
lo stuol che la conduce e seco stassi,
insin che i pronti fabri intorno vanno
saldando in lei d'ogni sua piaga il danno.

Così Goffredo impone, il qual desia
che si racconci inanzi al novo sole,
ed occupando questa e quella via
dispon le guardie intorno a l'alta mole;
ma'l suon ne la città chiaro s'udia
di fabril instrumenti e di parole,
e mille si vedean fiaccole accese,

³² *Infra*, I.5.3.

onde seppesi il tutto o si comprese.
(XI 83-86)

Personificata, la torre cessa di essere semplice strumento e si fa segno; rispecchia, nell'essere «sublime» (XI 46, 4) 'grande' (XI 83, 5) e «alta» (XI 86, 4), il corpo di Clorinda, ma il 'corpo' della torre – di legno, mobile, d'attacco – è di valore opposto. In questa somiglianza persistente c'è una distanza infinita. Clorinda, terza furia, dovrà terminare l'opera che i due compagni non hanno potuto compiere. Incendierà la torre, l'ultima torre, dopo aver perduto la propria, e aver posseduto quella Angolare. Da Artemide a furia, e da furia a Ecate, per poi rifarsi ninfa.

5.3. La ferita di Goffredo

Protagonista dell'XI canto è la città di Gerusalemme, che assume su di sé, come si è parzialmente visto, i connotati virginali.³³ L'elemento dionisiaco e femminile della città si sovrappone a quello marziale e apollineo, per così dire, dell'esercito cristiano. In questa luce, gli attributi che per la prima volta vengono espressamente dati a Clorinda rivestono ulteriore importanza. Dalla torre Angolare, Clorinda, contrariamente al solito, si fa arciera:

A costei la faretra e'l grave incarco
de l'acute quadrella al tergo pende.
Ella già ne le mani ha preso l'arco,
e già lo stral v'ha su la corda e'l tende;
e desiosa di ferire, al varco
la bella arciera i suoi nemici attende.
Tal già credean la vergine di Delo
tra l'alte nubi saettar dal cielo.
(XI 28)

La dimensione titanica di Clorinda si spiega al massimo grado. La guerriera si manifesta infine come divinità e, significativamente, come divinità vergine. Specularmente, sul campo si palesa un'altra divinità:

Or mentre la città s'appresta e prega,
le genti e l'arme il pio Buglion dispiega.

Tragge egli fuor l'essercito pedone
con molta providenza e con bell'arte,
e contra il muro ch'assalir dispone
obliquamente in duo lati il comparte.
Le baliste per dritto in mezzo pone
e gli altri ordigni orribili di Marte,
onde in guisa di fulmini si lancia
vèr le merlate cime or sasso, or lancia.

³³ *Supra*, I, 5.2.

(XI 30, 7-8 – 31)

Se Clorinda sovrasta l'esercito dall'alto e si fa vergine urania («Tal già credean la vergine di Delo/ tra l'alte nubi saettar *dal cielo*», XI 28, 7-8), l'assedio della città parte dal basso, da un accerchiamento totale che si disperde in ogni direzione, sia «obliquamente» (XI 31, 4) che «per dritto» (XI 31, 5). A opporsi al corpo virginale e pagano di Clorinda è il «*pio* Buglion» (XI 30, 8), che però si muove indirettamente nel segno di Marte e di Giove.³⁴ Formando un'immagine che ricorda la scalata dei Titani all'Olimpo, Goffredo soggiace a Clorinda pur tentando la via della verticalità, via che era, come si viene a sapere solo a questo punto del poema, già la sua meta, e che Raimondo definisce ironicamente: quella del «salitor di mura» (XI 22, 2). Per tentare questa via, Goffredo si sottopone a un breve processo, che è evidentemente una tessera clorindiana: cambiare l'armatura. Così il Tasso lo racconta:

Sorge il forte Goffredo e già non piglia
la gran corazza usata o le schiniere;
ne veste un'altra ed un pedon somiglia
in arme speditissime e leggiere;
(XI 20, 3-6)

Non viene descritta la nuova armatura di Goffredo. Quel che sappiamo è che si tratta di «arme speditissime e leggiere» (XI 20, 6), adatte a un «pedon» (XI 20, 5). E infatti si dice che a «un pedon somiglia» (XI 20, 5). Mutare aspetto prima di una battaglia è una strategia pericolosa. Se per Clorinda tale strategia sottende un mutamento, una vera e propria metamorfosi, per Goffredo questo cambiamento equivale alla manifestazione di una falla nella personalità che si palesa solo adesso e che va a ogni costo – al costo del sangue – emendata. Clorinda viene redarguita da Arsete, che la prega di non andare a combattere. Qui le veci di Arsete sono fatte da Raimondo, che comprende, che redarguisce, e che, come Arsete, deve essere inascoltato perché il poema possa compiersi:

Questi, veggendo armato in cotal modo
il capitano, il suo pensier comprese:
– Ov'è – gli disse – il grave usbergo e sodo?
ov'è, signor, l'altro ferrato arnese?
perché sei parte inerme? Io già non lodo
che vada con sì debili difese.
Or da tai segni in te ben argomento
che sei di gloria ad umil mèta intento.

Deh! che ricerchi tu? privata palma
di salitor di mura? Altri le saglia,
ed esponga men degna ed util alma
(rischio debito a lui) ne la battaglia;

³⁴ *Supra*, I.5.2.

tu riprendi, signor, l'usata salma
e di te stesso a nostro pro ti caglia.
L'alma tua, mente del campo e vita,
cautamente per Dio sia custodita. –
(XI 21-22)

Raimondo mette a nudo una 'colpa' di Goffredo, che il condottiero stesso dovrà esperire: l'ambizione. Benché si tratti di una «umil mèta» (XI 21, 8), l'azione che Goffredo vuole intraprendere non è adatta al ruolo. Il mutamento può essere fatale. Il corpo di Goffredo, in qualità di espressione del potere, va preservato a ogni costo. Non può essere esposto, non può subire violazioni. In quest'ottica, nella necessità della preservazione, il corpo di Goffredo è speculare al corpo della vergine – e della città. Raimondo esorta il condottiero a riprendere «l'usata salma», che Chiappelli giustamente glossa con «armatura».³⁵ Il segno dell'armatura equivale dunque al corpo, ma al corpo inanimato, al carico. L'operazione di assumere un'altra armatura, di assumere un altro segno, non può che essere di fondamentale significato simbolico, e non può non avere conseguenze. Ciò che viene qui rimproverato a Goffredo è, in sostanza, una brama di gloria che sovrasta il dovere e che supera l'amore per il suo esercito («e di te stesso a nostro pro ti caglia», XI 22, 6). Goffredo pone però un voto come schermo alla propria ambizione, e così risponde alle parole di Raimondo:

[...] – Or ti sia noto
che quando in Chiaramonte il grande Urbano
questa spada mi cinse, e me devoto
fe' cavalier l'onnipotente mano,
tacitamente a Dio promisi in voto
non pur l'opera qui di capitano,
ma d'impiegarvi ancor, quando che fosse,
qual privato guerrier l'arme e le posse.

Dunque, poscia che fian contra i nemici
tutte le genti mie mosse e disposte,
e ch'a pieno adempito avrò gli uffici
che son dovuti al principe de l'oste,
ben è ragon (né tu, credo, il disdici)
ch'a le mura pugnando anch'io m'accoste,
e la fede promessa al Cielo osservi:
egli mi custodisca e mi conservi. –
(XI 23-24)

L'atteggiamento devoto di Goffredo viene smascherato da Chiappelli: «L'espressione *ben è ragon* è del tutto falsa; il voto per la Crociata annullava canonicamente tutti i voti precedenti. Goffredo dimentica qui il proprio fondamento dell'impresa».³⁶

³⁵ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 3 a strofe 22, p. 453.

³⁶ Ivi, nt. 3 a strofe 23, p. 454.

Goffredo in battaglia si occupa prima della sistemazione dell'esercito, coerentemente con quanto detto a Raimondo. E infine agisce seguendo se stesso, le proprie pulsioni e la propria ambizione, e non più la 'ragion di stato':

Onde rivolto dice al buon Sigiero,
che gli portava un altro scudo e l'arco:
– Or mi porgi, o fedel mio scudiero,
cotesto men gravoso e grande incarco,
ché tenterò di trapassar primiero
su i dirupati sassi il dubbio varco;
e tempo è ben che qualche nobil opra
de la nostra virtute omai si scopra. –

Così mutato scudo a pena disse,
quando a lui venne una saetta a volo,
e ne la gamba il colse e la trafisse
nel più nervoso, ove è più acuto il duolo.
Che di tua man, Clorinda, il colpo uscisse,
la fama il canta, e tuo l'onor n'è solo;
se questo di servaggio e morte schiva
la tua gente pagana, a te s'ascriva.
(XI 53-54)

Goffredo porta a termine il processo di spoliazione dai paramenti ufficiali per assimilarsi del tutto al pedone, alla figura più umile e più esposta dell'esercito. Più che un «atto di disarmo»,³⁷ questo è un vero e proprio atto metamorfico. Ancora emerge il narcisismo di Goffredo, un sentimento «improprio», e nelle parole rivolte a Sigiero si palesa «la posizione di squilibrio a cui è giunto il Capitano», che in effetti «non aveva alcun bisogno di perorare di fronte allo scudiero». ³⁸ La domanda di Raimondo: «che ricerchi tu?» (XI 22, 1) si carica di profondità e importanza. Perdendo di vista il proprio ruolo, Goffredo rischia di perdere se stesso nell'ora forse più delicata del poema. Ed è a questo punto che viene ferito alla gamba. Il merito del colpo viene attribuito a Clorinda («Che di tua man, Clorinda, il colpo uscisse,/ la fama il canta», XI 54, 5-6). La tesi di Braghieri al riguardo offre alcuni spunti:

Parlare di ferita come offerta, significa riconoscerla, in termini antropologici, quale simbolo rituale di tipo "strumentale", tale cioè da servire "as means to the explicit or implicit goals of a given ritual". Ciò comporta la collocazione del simbolo entro il contesto circostanziale in cui la soluzione rituale adottata dal testo si configura. Per far questo è necessario risalire al duplice ordinario significato della ferita, da cui discendere alla fruizione della sua valenza rituale nel caso in esame. Indice da un lato, di menomazione della condizione normale, e della sofferenza che inevitabilmente ne risulta, la ferita è, d'altro canto, passaggio eccezionale aperto nel corpo. Scientifica o primitiva, medica o magica che ne sia la lettura, essa è segno di modifica e insieme luogo inusitato (in una struttura altrimenti compatta o perlomeno controllabile) di interazione con quanto è esterno. [...]. Trafitte dalle sue frecce (o dall'Eros suo tramite), furate o ingoiate da titanici figli, o da lei stessa

³⁷ Ivi, nt. 1 a strofe 54, p. 466.

³⁸ Ivi, nt. 4 a strofe 54, p. 466.

assunte o sedotte nei suoi augusti templi, nelle sue grotte o nei suoi labirinti, le vittime della Dea sono segno e prezzo del rinnovamento che il sacrificio divino comporta: [...].

Nella medicina, nella mitologia, come nella tradizione rituale antica, la gamba occupa una posizione di particolare rilievo. La straordinaria carica vitale attribuitale, che ne fa l'equivalente maschile del grembo e la sede del potere procreativo, la investe dei caratteri del sacro e nel contempo la eleva ad offerta sacrificale tra le più diffuse e significative. È questa eccezionale potenza degli arti inferiori [...], il loro stretto rapporto fisiologico con la fonte dell'energia vitale ed il loro valore sacro e sacrificale, ad illuminare le valenze delle ferite che alla coscia, al ginocchio, o al piede, ricorrono nei miti e nei riti centrati intorno ad eventi e figure di fertilità. [...].

Consacrazione richiesta al sacrificatore, segno del sopraggiunto momento che rovescia i destini e dell'avvento del nuovo ordine che il sacrificio instaurerà definitivamente, la ferita di Enea, su cui quella di Buglione si modella, cade, significativamente, nel dodicesimo e conclusivo libro del poema che, chiudendo il transizionale peregrinare dell'eroe, schiude sulla definitiva appartenenza di lui il fatidico destino di Roma. La concentrazione, nel conclusivo libro dell'opera virgiliana, della sanguinosa consacrazione dell'eroe per passaggio attraverso la "morte" (ferita di Giunone) e la "rinascita" (cura di Venere) della Dea, e del finale ordinatore sacrificio del "caotico" Turno, illumina quanto nella *Liberata* accade, con identica portata e significato, nei canti undici e dodici.

Ferito e curato da due divinità (11. LIV; LXXII-LXXIV), che presto il testo porterà a coincidere (12. XCII), Goffredo rinasce a quell'ordine divino e testuale che, con il sacrificio di Clorinda per mano di Tancredi, definitivamente stabilirà: [...].³⁹

La ferita di Goffredo sottende a un rinnovamento a tutti gli effetti: caricato dei segni del proprio peccato, Goffredo deve morire per poter rinascere Capitano senza macchia. L'ambizione è ciò che sembra morire in lui. Lungi dall'essere mortifera, la ferita prelude a una rinascita, a un «rinnovamento». Sulla scorta di Enea, colpito da una freccia misteriosa, Goffredo viene colpito – e verrà curato – da quelle che Braghieri chiama «due divinità»,⁴⁰ Clorinda prima e un angelo poi. Che arrivino a coincidere in una sola figura è un punto notevole. Certo è che Goffredo si rialzerà come 'uomo nuovo'. Il confluire della figura di Clorinda saettatrice in quella dell'angelo 'medico' di Goffredo è importante anche pensando a un episodio che potrebbe stare a monte del ferimento di Goffredo, e che potrebbe ben fungere da 'sintesi' dei due momenti della battaglia del capitano. Come, infatti, non ripensare a Giacobbe, ferito alla gamba dallo stesso angelo che lo benedice (*Gen.* 32, 24-29)?

Va qui aggiunto un altro dato importante, e cioè che alla ferita di Goffredo corrisponde la ripresa di Gerusalemme da parte dei pagani. Se il 'corpo politico' è colpito, e la ferita corrisponde a un «passaggio eccezionale aperto nel corpo»,⁴¹ il corpo della città, violato, si richiude su se stesso. A tal punto l'*animus* di Goffredo è in opposizione a quello di Gerusalemme.

La ferita inferta da Clorinda è quasi letale: «nel piagato eroe giunge a tal segno/ l'aspro martir che n'è quasi omicida» (XI 72, 3-4). Ma ecco che, di fronte all'impotenza del medico Eròtimo, interviene «l'angiol custode», che coglie «dittimo in Ida:/ erba crinita di purpureo fiore» (XI 72, 5-7). Ancora, trafittura e guarigione si intessono in un unico segno: e se la mano di Clorinda è quella

³⁹ PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, pp. 112-116.

⁴⁰ Ivi, p. 116.

⁴¹ Ivi, p. 113.

che strazia, la cura proviene da un fiore, che si farà segno di lei morente, trasformata, appunto, in divina fanciulla-fiore.⁴²

Ancora una relazione sembra avvicinare due personaggi apparentemente così lontani: dopo il cambio dell'armatura, il legame misterioso che deriva dalla ferita inferta da lei, nella *Conquistata* Tasso regala un ultimo gioco di specchi tra Goffredo e Clorinda, ben rilevato da Enrica Salvaneschi:

Nel finale della *Conquistata* [...] il Tasso conferisce a Goffredo tessere, potremmo dire, clorindiane: quell'allegriarsi con lui degli elementi di natura, in festiva congratulazione, troppo ricorda, e quasi contamina, usurpa, quanto chiamammo la conversione degli elementi su Clorinda, la loro vana e pur vera *pietate*; e poco dopo, la strofe 135, tutta avvolta nell'afflato di una collettiva adorazione, esattamente e terribilmente echeggia l'ecumenismo del sogno clorindiano: *Persi, Assiri, Etiopi ed Indi appresso / presi n'andar con vergognose fronti / [...] / Coronati di palma e di cipresso, / cantano il vincitor i colli e i monti*. [...]. Proprio in questa eco inclemente di struttura, il clorindiano fantasma ritorna in chiusa del poema nuovo, del poema rivisitato, a insinuarsi come valore rinnegato – e riaffermato. [...] il motivo di Clorinda, la sua (facciamo uso di categorie leopardiane o voltairiane) amabilità, giunge a lambire l'intangibile, l'inamabile Goffredo. L'osmosi è placata, il pathos profondamente e crudelmente ironico; il trionfo della morte, pur indiscusso, un po' meno trionfale. La volontà di potenza si vena di nostalgia.⁴³

Sul finale della *Conquistata* riappare in filigrana l'elemento del cipresso (il cipresso-Clorinda del canto XIII) a cingere la fronte dei cristiani. Come evidenzia Salvaneschi, Clorinda riappare a lambire il Capitano nell'ultima scena proprio in quel poema atto a scacciare fantasmi, a liberarsi dei dèmoni.

Se perciò Clorinda dovrà morire – e sarà una delle necessità, come vedremo, su cui si fonda il poema – è altresì vero che Clorinda deve *restare*. Ne permarrà la traccia a incoronare colui che si muove sul segno opposto, che rappresenta tutto ciò che Clorinda non è, che si oppone per natura al mito che lei rappresenta.

⁴² *Infra*, I.6.3.

⁴³ ENRICA SALVANESCHI, "Gerusalemme Liberata", cit., pp. 59-60.

6. Disvelamento e sottrazione: Clorinda nera, Clorinda celeste

Il canto XII della *Liberata* ha, forse più di tutti gli altri, eccitato la fantasia degli artisti – basti nominare Tintoretto e Monteverdi – e della critica. Ad oggi, il combattimento di Tancredi e Clorinda resta uno degli episodi più conosciuti e letti. C'è qualcosa di magnetico e perturbante in questo canto, e tutte le pagine di critica scritte finora e a venire non saranno probabilmente in grado di penetrare fino in fondo la magia poetica che pervade questi versi.

Il canto XII è, ai fini di questo lavoro, forse il più importante *sub specie Georgii*: non soltanto è qui che il lettore si imbatte nell'infanzia di Clorinda – passaggio che nella nostra biografia si è necessariamente dovuto affrontare in partenza – e dunque nella presenza del santo, che persiste dalla nascita della guerriera all'età adulta, ma è qui, in particolar modo, che si snoda tutta la problematicità di tale presenza. Clorinda, come si è visto nei capitoli precedenti, è una figura 'inabissata' nell'opera del Tasso, una figura complessa, che si pone in relazione con una fittissima rete di segni che la riportano a un mondo mitico. Si vedrà adesso se e come far quadrare il ritratto visto finora con la visione angelicata della guerriera, che finalmente ricade sotto l'egida di Giorgio – e nel seno di un'istituzione che è ben lungi dall'essere rassicurante, accogliente o amicale.

6.1. *Die Königin der Nacht*

«Era la notte» (XII 1, 1). Così si apre il canto XII, e così si apriva l'episodio della fuga disperata di Erminia al canto VI, 103, 1. Come giustamente glossa Chiappelli, «il virgiliano *nox erat* prende più importanza ed estensione, per essere all'inizio del canto e per rappresentare, più che un'indicazione oraria, un elemento tenebroso e suggestivo che fa intimamente parte della storia».¹ E in effetti tutto l'episodio – o almeno tutta la prima parte di questo – gioca sul cromatismo. Se la bimba Clorinda raccontata da Arsete avrebbe dovuto essere nera tra neri, ed è nata bianca, qui Clorinda rinuncia in parte al proprio biancore per farsi nera. Si insisterà sugli effetti cromatici nell'arco del canto, e in particolare sul rosso del sangue, sull'oro della veste lacerata dalla spada, sullo scolorarsi di Clorinda, che si fa fiore, e sulla luminosità dell'apparizione celeste di lei. Tale insistenza sul dato cromatico conferisce particolare senso al canto nell'insieme.

È notte, una notte insonne per entrambi gli schieramenti, come si evince dalla prima strofe. Ma in particolare è insonne per Clorinda:

Curate al fin le piaghe, e già fornita
de l'opere notturne era qualcuna;
e rallentando l'altre, al sonno invita
l'ombra omai fatta più tacita e bruna.
Pur non accheta la guerriera ardita

¹ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1 alla strofe 1, p. 482.

l'alma d'onor famelica e digiuna,
e sollecita l'opre ove altri cessa.
Va seco Argante, e dice ella a se stessa:

«Ben oggi il re de' Turchi e 'l buon Argante
fêr meraviglie inusitate e strane,
ché soli uscîr fra tante schiere e tante
e vi spezzâr le machine cristiane.
Io (questo è il sommo pregio onde mi vante)
d'alto rinchiusa oprai l'arme lontane,
sagittaria, no 'l nego, assai felice.
Dunque sol tanto a donna e più non lice?

Quanto me' fôra in monte od in foresta
a le fere aventar dardi e quadrella,
ch'ove il maschio valor si manifesta
mostrarmi qui tra cavalier donzella!
Ché non riprendo la feminea vesta,
s'io ne son degna e non mi chiudo in cella?»
(XII 2-4, 1-6)

Abbiamo già assistito a un monologo notturno, quello di Erminia, appunto. Erminia che, ricordiamo, piangeva la propria sorte e invidiava Clorinda o, per essere più precisi, una peculiarità di Clorinda: la libertà. Mettendo a confronto la strofe 82 del VI canto con i versi qui riportati, si ritrova una delicatissima filigrana delle parole di Erminia sotto quelle di Clorinda, e alcune importanti parole-
rima che si ripresentano, come «donzella» («beata è la fortissima donzella», VI 82, 2; «mostrarmi qui tra cavalier donzella», XII 3, 4) e «cella» («né 'l suo valor rinchiude invida cella», VI 82, 6; «e non mi chiudo in cella?», XII 4, 6). Ritornano anche parole chiave interne al verso, quali «valore» («né 'l suo valor rinchiude invida cella», VI 82, 6; «ch'ove il maschio valor si manifesta», XII 4, 3) e «vanto» («e non l'invidio il vanto», VI 82, 3; «questo è il sommo pregio onde mi vante», XII 3, 5). Quest'ultimo termine riporta, del resto, al mondo dell'epica, e la sua relazione a Erminia e Clorinda fa ripensare all'*Iliade* di cui le due donne sembrano, in effetti, essere figure traslate nella *Gerusalemme* tra Elena, Patroclo e Achille. Erminia rivolge tutti questi termini a Clorinda, e Clorinda li rivolge a se stessa, in una strana, significativa *mise en abîme*. Importante è, oltretutto, rilevare che, specularmente a Erminia, Clorinda si rinchiuda in una sorta di esame di sé; ma Erminia torna spesso su questa modalità: parla con se stessa, parla di sé (con il vecchio pastore al canto VII, con Vafrino al canto XIX). Clorinda di solito è impenetrabile, e non parla né a sé ne di sé. Eppure qui assume i tratti di Erminia, nella notte che le sarà fatale. E come Erminia, dovrà travestirsi, fingersi altro, per uscire dalla città e raggiungere le tende cristiane: non per amore, ma per vendetta;² non per amare,

² Importante, e da ripensare, il rapporto con l'Orlando ariostesco, che indossa l'armatura nera per seguire Angelica (*OF* VIII, 85). L'operazione di Clorinda è contraria e parallela. Indossando l'armatura nera per entrare nell'accampamento cristiano, subirà l'attacco ('amoroso') di Tancredi. Come per Orlando, anche per Clorinda si può dire che «l'animo era in doglia» (*OF* XIV 33, 7) nel momento in cui assume l'armatura nera. La ragione di questa sofferenza interiore, però, non è esplicitata, è misteriosa, e perciò potente.

ma per subire la violazione del proprio corpo. La notte, ancora, si stende sulle due, come un presagio oscuro, un oscuro *trait d'union*.

Si avverte inoltre un persistente senso di colpa – illogico, irrazionale – che si cela tra le parole di Clorinda. L'azione di Clorinda in qualità d'arciera, infatti, sembrerebbe essere stata decisiva sul campo: Clorinda, ricordiamo, ha ferito Goffredo,³ e grazie a questo l'esercito pagano ha avuto la meglio sull'esercito cristiano. Ma a Clorinda tanto non basta. Tornano allora alla mente altre parole, un altro, lontano esame di sé, che Clorinda ancora non conosce e che le verrà a breve rivelato: quello della madre, la regina d'Etiopia, colpevole di «mille altre [...] / malvagità» (XII 27, 3-4) che restano segrete ad Arsete e al lettore. La madre di Clorinda, rinchiusa nella torre, fa dell'essere prigioniera «suo diletto e pace» (XII 22, 8): altrettanto sembra fare la figlia, che si definisce, in effetti, come «sagittaria [...] assai felice» (XII 3, 7). Eppure un assillo tutto interiore non la lascia: forse perché, come la madre, sente il richiamo della torre – e di una colpa tacita e inspiegabile – ma, a differenza della madre, non può sottostare alla dimensione di chiusura che la torre sottende?

Si è già parlato dell'identificazione di Clorinda, nel canto XI, con la «vergine di Delo» (XI 28, 7), Clorinda-Artemide che scoccava le frecce dall'alto. Qui, tuttavia, emerge un elemento nuovo, che pare distaccarsi, almeno parzialmente, dalla figura artemidea. Clorinda, parlando del proprio combattimento del canto XI, si descrive come «d'alto rinchiusa» (XII 3, 6), caratteristica che, come si è visto, non le appartiene.⁴ Clorinda cerca gli spazi aperti, la vita tra i monti – e anche in questo, forse, somiglia ad Artemide, che predilige la vita fuori dalle mura cittadine. Si descrive anche come colei che si è avvalsa delle «armi lontane» (XII 3, 6), cioè delle armi che si scoccano da lontano. Sullo sfondo notturno, nell'aria che si fa «più tacita e bruna» (XII 2, 4), Clorinda sembra assumere su di sé il peso di un'altra divinità, somigliante ad Artemide al punto da fondersi, talvolta; ἑκατηβόλος, come Artemide e come Apollo, e portatrice di una fiaccola, come sarà Clorinda stessa.⁵

– Buona pezza è, signor, che in sé raggira
un non so che d'insolito e d'audace
la mia mente inquieta: o Dio l'ispira,
o l'uom del suo voler Dio si face.
Fuor del vallo nemico accesi mira
i lumi; io là n'andrò con ferro e face
e la torre arderò [...].
(XII 5, 1-7)

Ritorna, in questa immagine ignea, il segno della regina d'Etiopia: «s'accesi ne' tuo' altari umil facella», disse appunto la madre di Clorinda rivolta al santo (XII 28, 3). Non «ferro e face» (XII 5, 6)

³ *Supra*, I.5.2-3.

⁴ *Supra*, I.1.3-5; I.2.5.

⁵ CARL GUSTAV JUNG, *Simboli della trasformazione*, cit, pp. 360-361.

branditi da Clorinda, ma «umil facella» (XII 28, 3): in entrambi i casi, le due figure virginali – la vergine Clorinda, e la madre-sposa dalle «intatte/ membra» (XII 27, 1-2) – portano la luce del fuoco, sono, in altre parole, φωσφόροι, seppur (apparentemente) di segno opposto: la madre dona il fuoco al dio, al santo; Clorinda col fuoco distrugge. Importante è questo ritorno virginale della regina, l'insistenza, davanti alla divinità, sul fatto che «intatte/ son queste membra e 'l marital [...] letto» (XII 27, 1-2). La regina è madre ed è sposa, ma allo stesso tempo è 'intatta', come 'intatto' è il letto, benché «marital».⁶ Clorinda, vergine guerriera, è «ne l'arme consorte» di Argante, scopriamo qui al canto XII (7, 7). C'è una rispondenza dunque, e non solo superficiale, tra le due donne, che condividono un ultimo segno, il nero che Clorinda, alla nascita, non aveva potuto prendere su di sé:⁷

Depon Clorinda le sue spoglie inteste
d'argento e l'elmo adorno e l'arme altere,
e senza piuma o fregio altre ne veste
(infausto annunzio!) ruginose e nere,
però che stima agevolmente in queste
occulta andar fra le nemiche schiere.
(XII 18, 1-6)

Proponendosi di incendiare la torre e di presentarsi di fronte ad essa «con ferro e face», vestita di nero, Clorinda, che abbiamo già visto nella veste di Cibeles o Artemide,⁸ riconoscendosi in «colei che è lontana» o «colei che colpisce da lontano», sceglie per se stessa un ruolo nuovo: quello di Ecate, che nel segno della fiaccola pure somiglia ad Artemide, ma che a differenza di Artemide è *monogenes*, figlia unica, e che è «vera titanessa tra i Titani»⁹ come la gigantesca Clorinda, di cui peraltro viene proprio qui ribadito il suo essere *monogenes* – la propria unicità e irripetibilità – attraverso le parole di Arsete. Ma non solo: «Un elemento non usuale che emerge dall'analisi della genealogia della dea è il suo essere μουνογενής ἐκ μητρὸς “unigenita da parte materna”»;¹⁰ e si ha già avuto modo di accennare alla non partecipazione di Senapo alla nascita della guerriera.¹¹ Ancora, a Ecate, dea lunare, dea della notte – e della morte – viene attribuita la figura della cagna o della lupa:¹² Clorinda è colei che viene descritta come «famelica e digiuna» (XII 2, 6) di sangue, come la lupa «che mai empie la bramosa voglia,/ e dopo'l pasto ha più fame che pria» (*Inf.* I, 98-99).¹³

⁶ A proposito della complessa figura della madre-vergine, si rimanda qui a MASSIMO STELLA, *Madreparola. Risorgenze della musa tra modernismo europeo e antichità classica*, Mimesis, Milano 2017, in particolare pp. 168-176.

⁷ Sulla ripresa del nero dalla «nera madre» si veda PAOLO BRAGHERI, *Op. cit.*, pp. 118-120.

⁸ *Supra*, I.3.5-4.1; I 5.2-3.

⁹ KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., pp. 42-43.

¹⁰ EMANUELA CALCATERA, *Ecate Signora dei limina. Una rilettura delle fonti più antiche*, «Mythos» 3 (2009), p. 99. Qui la Calcaterra riporta Hes. *Th.*, 448.

¹¹ *Supra*, I.1.

¹² KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., pp. 42-43.

¹³ Sul rapporto tra Ecate e il cane, si veda NICOLA SERAFINI, *La dea Ecate e i luoghi di passaggio*, in «Kernos», 28, 2015, pp. 111-131.

Quale sarebbe, però, il senso di spogliarsi di un'essenza divina per indossarne un'altra? E quale sarebbe il senso della trama che unisce la figlia e la madre nel nome di Ecate, la nera Ecate portatrice di luce? Lo si comprende solo grazie al pensiero mitico che sta a monte di questi due personaggi, e dell'identità, ben studiata da Kerényi, tra Demetra, Ecate e Persefone.¹⁴ Ecco allora che Clorinda-Cibele, Clorinda-Medusa, è solo un'altra faccia di Clorinda-Demetra, la tremenda Demetra, la *Demeter Erinys*.¹⁵ Ma è anche Ecate, la dea notturna, la portatrice della fiaccola, che è, come ricorda *l'Inno omerico*, «*πρόπολος καὶ ὀπάων*», “compagna e battistrada” della fanciulla rapita,¹⁶ cioè di Kore, di Persefone, che appunto sarà l'ultima tappa, l'ultima metamorfosi, di Clorinda.¹⁷ Qui la vergine guerriera finalmente si manifesterà com'era apparsa inizialmente a Tancredi: nella parvenza di una ninfa.¹⁸ Anche la madre, la regina, riveste queste tre identità: è la materna Demetra privata della figlia, che le viene sottratta, che viene inghiottita dal mondo infero della foresta; è la nera, notturna portatrice della «facella»; ed è l'eterna vergine, l'eterna fanciulla dall' «immacolato [...] cor» (XII 26, 1).

Ritorna, infine, una terza vergine: dopo Erminia, dopo la regina, ecco che si manifesta un altro personaggio noto, Sofronia:

Ho core anch'io che morte sprezza e crede
che ben si cambi con l'onor la vita. –
(XII 8, 1-2)

Potrebbero, appunto, risuonare come parole di Sofronia, queste. Ma non lo sono. È qui Argante a parlare, dopo essersi appena definito «consorte/ [...] ne la gloria e ne la morte» (XII 7, 7-8). Vale la pena di confrontare questi versi con le parole che Sofronia ha rivolto a Olindo:

Ho petto anch'io, ch'ad una morte crede
di bastar solo, e compagnia non chiede. –
(II 30, 7-8)

Se però le parole di Sofronia sono al principio quasi identiche a quelle di Argante (identico è l'attacco, la parola-rima), l'esito si distacca: Argante pronuncia queste parole per convincere Clorinda a uscire insieme dalla città e bruciare insieme la torre; Sofronia, invece, ribadisce la propria solitudine, e la propria chiusura verso l'altro. Sofronia subisce il fuoco e il legame con Olindo; Clorinda si fa portatrice del fuoco, e accetta di uscire da Gerusalemme con il suo 'consorte d'arme'. Lo sguardo di

¹⁴ Fondamentale, infatti, è stata la lettura di KÁROLY KERÉNYI, *Kore*, in CARL GUSTAV JUNG e KÁROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., pp. 153-220. Alla base, naturalmente, *L'inno a Demetra*.

¹⁵ KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., pp. 159-160.

¹⁶ EMANUELA CALCATERRA, *Op. cit.*, p. 100.

¹⁷ *Infra*, I.6.3; I.7.

¹⁸ *Supra*, I.2.2.

Clorinda si è fissato una prima volta – compartecipe, pieno di lacrime – su quello di Sofronia;¹⁹ ora pare guardarla come in uno specchio, assumerne il segno e distanziarsene, superarla.

Dopo aver preso commiato da Arsete, Clorinda si fa figura infera, tra Ecate e Psiche – a sua volta notturna portatrice di fiaccola – e riceve, con Argante, il fuoco da Ismeno, il quale:

[...] lor porge di zolfo e di bitumi
due palle, e 'n cavo rame ascosi lumi.
(XII 42, 7-8)

I due guerrieri, «notturni e piani» (XII 43, 1), escono dalla città. Per Clorinda sarà l'ultima sortita. «Ecate guida i passaggi obbligati di uomini e dèi, in quanto esseri generati: è presente alla loro nascita e anche alla loro dipartita, benché temporanea, che può dar luogo ad una conseguente rinascita, come la discesa negli inferi di Persefone».²⁰ Clorinda-Ecate si fa così guida del suo stesso passaggio liminale dalla vita a un'oltrevita:

Scopriro i chiusi lumi, e le faville
s'appreser tosto a l'accensibil esca,
ch'a i legni poi l'avolse e compartille.
Chi può dir come serpa e come cresca
già da più lati il foco? e come folto
turbi il fumo a le stelle il puro volto?

Vedi globi di fiamme oscure e miste
fra le rote del fumo il ciel girarsi.
Il vento soffia, e vigor fa ch'acquiste
l'incendio e in un raccolga i fochi sparsi.
Fère il gran lume con terror le viste
de' Franchi, e tutti son presti ad armarsi.
La mole immensa, e sì temuta in guerra,
cade, e breve ora opre sì lunghe atterra.
(XII 45, 4 – 46)

Sofronia è salita sul suo rogo dal chiuso mondo della sua casa; Clorinda, fuggendo dalla torre, appicca il proprio rogo, in un notevole, significativo rovesciamento che supera l'appropriazione. E la torre cristiana, la «torre di legno» (XI 46, 5) che è di natura inversa alle torri di Gerusalemme e d'Etiopia, brucia e cade, prefigurando, con la sua «mole immensa» (XII 46, 7), il grande corpo di Clorinda,²¹ che deve cadere e che deve, come un grande rogo, estinguersi nell'acqua – quella del battesimo.

¹⁹ *Supra*, I.2.4-5.

²⁰ EMANUELA CALCATERRA, *Op. cit.*, p. 105.

²¹ La caduta della torre «preannuncia a sua volta il rovinoso fallimento di chi l'ha distrutta: l'impresa di Clorinda equivale infatti a un atto autodistruttivo. Nel legno – in quanto materiale infiammabile – potrebbe essere legittimo rintracciare un richiamo ai sensi e alle passioni, mentre la sostanza isolante protettiva, che contraddistingue – e difende – le nuove torri, può alludere al freno della ragione dell'autocontrollo», GEORGES GÜNTERT, *Op. cit.*, p. 146. E in effetti, tutta la prima parte del canto XII verte intorno alla «mente» di Clorinda, che da «inquieta» (XII 5, 2-3) si fa «irata» (XII 50, 1), e in questo vortice obnubila Clorinda, che non si avvede che la porta è stata chiusa.

Ancora un passaggio forse ci consente di intravedere una caratteristica di Ecate, prima che si giunga al combattimento con Tancredi:

Aperta l'Aurea porta, e quivi tratto
è il re, ch'armato il popol suo circonda,
per raccorre i guerrier da sì gran fatto,
quando al tornar fortuna abbian seconda.
Saltano i due su 'l limitare, e ratto
diretro ad essi il franco stuol v'inonda,
ma l'urta e scaccia il Solimano; e chiusa
è poi la porta, e sol Clorinda esclusa.

Sola esclusa ne fu perché in quell'ora
ch'altri serrò le porte ella si mosse,
e corse ardente e incrudelita fora
a punir Arimon che la percosse.
Punillo; e 'l fero Argante avisto ancora
non s'era ch'ella sì trascorsa fosse,
ché la pugna e la calca e l'aer denso
a i cor togliea la cura, a gli occhi il senso.

Ma poi che intepidi la mente irata
nel sangue del nemico e in sé rivenne,
vide chiuse le porte e intornata
sé da' nemici, e morta allor si tenne.
Pur veggendo ch'alcuno in lei non guata,
nov'arte di salvarsi le sovenne.
Di lor gente s'infinge, e fra gli ignoti
cheta s'avolge; e non è chi la noti.

Poi, come lupo tacito s'imbosca
dopo occulto misfatto, e si desvia,
da la confusione, da l'aura fosca
favorita e nascosa, ella se 'n via.
(XII 48 – 51, 4)

Clorinda-lupo giunge alla Porta Aurea e si accorge di essere chiusa fuori. Il lupo, appunto, è un elemento di Ecate, ma c'è di più:

Se nel mito Ecate abita i profondi recessi della terra, una grotta o un luogo sospeso fra le tre dimensioni in cui agisce, anche nella sfera culturale le appartengono i punti di transito, gli spazi di confine e i luoghi di passaggio. Eschilo qualifica Ecate come πρόδομος, «che sta di fronte», e Aristofane definisce ἑκαταῖα i tempietti posti a protezione delle case. Ad Atene la dea era chiamata προθύραια, «che sta di fronte la porta» e Ἐπιτοργιδία «protettrice delle torri». [...]. La dea φωσφόρα «portatrice di luce» presenza trivi, soglie, entrate di acropoli e santuari, tutti luoghi “liminali” che segnano un punto di confine e di contatto fra due dimensioni.²²

Come Ecate, Clorinda si è fatta «protettrice della torre». Adesso, Clorinda-lupo, sul liminare della propria esistenza, si accosta al *limen* per eccellenza, la porta. La porta, però – e di Porta Aurea si

²² EMANUELA CALCATERRA, *Op. cit.*, pp. 110, 112.

tratta, com'è aurea Clorinda stessa, e come si rivelerà poi la sua veste sotto l'armatura nera – è sintomaticamente chiusa, chiusa come lei, virginalmente.²³ Nascosta e avvolta nel nero dell'armatura, nell'oscurità all'intorno, nel fumo, Clorinda-Ecate passa non vista da alcuno (e in filigrana, nei termini «s'infinge» e «s'imbosca», XII 50, 7; 51, 1, ritorna Erminia, l'«infingevole» Erminia, III 19, 1): «Va girando colei l'alpestre cima/ verso l'altra porta, ove d'entrar dispone» (XII 52, 3-4). Un'altra porta, un altro *limen* che forse le consente di entrare: ma è tardi. «Tancredi avien che lei conosca» (XII 51, 5) e la sfida. Clorinda si appresta a varcare un altro confine, quello della trasformazione: «e ferma attende» (XII 53, 2).

6.2. L'eroe contro il drago

Poco prima di partire per il campo cristiano, Clorinda dice fra sé:

Io [...]
d'alto rinchiusa oprai l'arme lontane,
sagittaria, no 'l nego, assai felice.
Dunque sol tanto a donna e più non lice?
(XII 3, 5-8)

Da un lato, perciò, la reclusione è appagamento; dall'altro, è limitazione. Clorinda si rivolge ad Argante: «Ma s'egli averrà pur che mia ventura/ nel mio ritorno mi rinchiuda il passo» (XII 6, 1-2)... la guerriera, insomma, sembra in qualche modo presentire l'impossibilità di ritorno; sembra presentire che una volta compiuta l'azione bellica nel campo cristiano, cioè verso *l'esterno*, non potrà più riacquistare una dimensione *interna*: quasi debba sacrificare la misura virginale, dell'internamento, della chiusura su di sé. E in effetti proprio questo accade.

La dimensione virginale – ninfale – di Clorinda si percepisce in un primo movimento nel celeberrimo combattimento:

Solo Tancredi avien che lei conosca;
egli quivi è sorgiunto alquanto pria;
vi giunse allor ch'essa Arimon uccise:
vide e segnolla, e dietro a lei si mise.

Vuole ne l'armi provarla: un uom la stima

²³ Il testo di Güntert viene in nostro soccorso avvalorando la tesi di Clorinda come luogo liminale, in quanto «anzitutto la parola “porta” che riecheggia in “morte” e ricompare, nelle ottave 52 e 71, nelle rime “porte” (qui paronomasia, da “portare”) e “morte”, rispettivamente “porte” e “morta”; nell’ottava 62, in “morta” – “spaziosa porta” (detto della ferita che apre il corpo di Clorinda, rivelandone l’intima verità di donna vulnerabile e infranta), mentre altrove “porta” s’associa a “forte” o a “sorte” (altra parola chiave, legata alla tematica del destino, ved. ott. 39 e 81); poi, dipendenti dal concetto di porta, i verbi “chiudere” e “escludere” che presuppongono l’antiteto “aprire” nel senso di “ferire, rilevare”, ma anche di concedere l’accesso allo spazio prima vietato (“S’apre il cielo; io vado in pace”); [...]», GEORGES GÜNTERT, *Op. cit.*, p. 148. Se Clorinda è la donna-città, e finora è rimasta chiusa come Gerusalemme, presto dovrà essere ferita – schiusa – e violata.

degno a cui sua virtù si paragone.
Va girando colei l'alpestre cima
verso altra porta, ove d'entrar dispone.
Segue egli impetuoso, onde assai prima
che giunga, in guisa avien che d'armi suone,
ch'ella si volge e grida: – O tu, che porte,
che corri sì? – Risponde: – E guerra e morte. –
(XII 51, 5 – 52)

C'è, in questa rappresentazione della fuga e dell'inseguimento, un movimento noto: quello della ninfa che sfugge al satiro o al dio, con tutta la violenza che a questo movimento soggiace. Clorinda-lupo ebbra di sangue si trova infine in trappola: e nella morsa della misura dell'esterno, dell'aperto, comincia la caccia. «Solo Tancredi avien che lei conosca» (XII 51, 5): in che senso? Tancredi non ha, come è noto, riconosciuto Clorinda in quanto Clorinda, ma in quanto membro dell'esercito pagano, partecipante all'azione incendiaria. Nel caos del campo cristiano, comunque, è «solo Tancredi» a vederla, ed è solo lui a seguirla, come se ancora Clorinda fosse un suo *phantasma*. E mentre lei si affretta a cercare un altro varco, a tentare di venire riaccolta dalle mura, dalla propria città – che non è la sua, come abbiamo appreso da Arsete – in altre parole, mentre lei cerca di sottrarsi, lui la segue «impetuoso» (XII 52, 5): come un guerriero, come un amante. Si ritrova, in questa precipitosa fuga iniziale di Clorinda, un cenno a Dafne che vuole sottrarsi ad Apollo per poi farsi albero – come si farà Clorinda: non alloro, ma cipresso. Prima di cedere a quest'ultima manifestazione di sé, però, Clorinda rivendica la propria identità guerriera:

– Guerra e morte avrai; – disse – io non rifiuto
darlati, se la cerchi –, e ferma attende.
[...].
E impugna l'uno e l'altro il ferro acuto,
ed aguzza l'orgoglio e l'ire accende;
e vansi a ritrovar non altrimenti
che duo tori gelosi e d'ira ardenti.

Degne d'un chiaro sol, degne d'un pieno
teatro, opre sarian sì memorande.
Notte, che nel profondo oscuro seno
chiudesti e ne l'oblio fatto sì grande,
piacciati ch'io ne 'l tragga e 'n bel sereno
a le future età lo spieghi e mande.
Viva la fama loro; e tra lor gloria
splenda del fosco tuo l'alta memoria.
(XII 53, 1-2, 5-8; 54)

Risuonano, nelle parole di Tancredi e di Clorinda, quelle dell'Aletto virgiliana dinanzi a un pietrificato Turno, quando infine riassume la forma di Erinni per rispondere alle ingiurie del giovane: *bella manu letumque gero* (*Aen.* VII 455). Qui Aletto sembra mediare tra Tancredi e Clorinda, quale immagine della follia bellica, del più oscuro oltremondo. Chi porta «guerra e morte»? Tancredi, in

primo luogo. E Clorinda di rimando. I due si fanno nodi di pura violenza: il combattimento assurge pertanto a guerra privatissima, che nulla, o quasi nulla, ha più a che vedere con la crociata. Vertiginosamente i due scendono a manifestazioni di pura animalità (sono appunto «duo tori gelosi e d'ira ardenti», XII 53, 8): «Questo motivo della sfida rabbiosa si sviluppa appoggiandosi soprattutto sul motivo dell'incendio. [...]. E si arriva al feroce scambio di parole ("Guerra e morte") che unisce e divide i due combattenti in un sentimento d'odio e in un'azione di sangue».²⁴

Se Getto registra lucidamente il profondo legame tra l'incendio e la violenza dei due personaggi – quasi uno fosse riflesso dell'altra – dà forse minore importanza al clima notturno, favorendo invece il contrasto della luce crescente corrispondente alla morte e al battesimo di Clorinda. Senza nulla togliere alla fondamentale lettura di Getto, andrebbe forse qui sottolineata con maggior forza l'importanza del notturno che, come Tasso pone in evidenza alla strofe 54, è ben altro rispetto a una «forma decorativa» la quale «lungi dal ridursi ad offrire l'appiglio di una scenografica decorazione, si risolve in poetica nota di un paesaggio che, ponendosi quale sfondo e commento dell'episodio, va trascolorando da una cupa tonalità verso celesti splendori».²⁵ Il notturno ha uno spessore, una rilevanza fondamentale: perché il duello non è sotto la luce del sole, non rientra nel mondo degli uomini, in cui la guerra ha valore politico, e sancisce e difende una struttura; questo è un duello notturno, già infero, tra due creature dell'oscurità. Tancredi infine ha assunto il tratto gorgonico di Clorinda: «– O tu, che porte,/ che corri sì? – Risponde: – E guerra e morte. –» (XII 52, 7-8). In questo senso, allora, la strofe 54 assume un più profondo significato: la battaglia sarebbe stata degna di essere vista di giorno, ma c'è un'impossibilità strutturale che impedisce che questo accada. E la notte stessa, qui personificata dal Tasso, in un gesto che sappiamo ormai essere caratterizzante di Clorinda, chiude «nel profondo oscuro seno» (XII 54, 3-4) questo momento. Tasso chiede alla Notte il permesso di poter rievocare il duello (v. 5-8), così come, appunto, si rievoca una larva notturna. L'interpretazione che Massimo Stella dà al notturno shakespeariano, in particolare per quanto riguarda *Romeo & Juliet*, è funzionale anche per questo passaggio tassiano:

La scena di *Romeo & Juliet* è duplice: diurna e notturna. È come un gioco di cerchi inizialmente sovrapposti, che, poi, progressivamente, si separano e vengono dunque ad opporsi finché uno dei due, diventando sempre più potente, inghiotte l'altro: il cerchio della notte divora il cerchio del giorno, per sempre. Il cerchio diurno è la città, quello notturno è il bosco. Dentro il perimetro del cerchio diurno, in città, si svolge la storia apparente, la storia pubblica e falsa. Dentro il perimetro del cerchio notturno, nel bosco, si svolge la storia segreta, quella vera.²⁶

²⁴ GIOVANNI GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, cit., p. 125.

²⁵ Ivi, p. 126.

²⁶ MASSIMO STELLA, *Il romanzo della regina. Shakespeare e la scrittura della sovranità*, Bulzoni Editore, Roma 2014, pp. 39-40.

Ed ecco palesarsi la «storia segreta, quella vera»: Tancredi vede Clorinda e «impetuoso» (XII 52, 5) la insegue. Clorinda fugge. Il movimento, appunto, è quello di un Apollo, di un dio, di un satiro, di un amante. Ma qui Tancredi non ha ancora riconosciuto Clorinda: quel che insegue è un nemico sconosciuto. Un nemico che è rappresentante del mondo igneo e notturno, che noi sappiamo aver rifiutato espressamente di schierarsi dalla parte del santo protettore («Quella fè seguirò che vera or parmi,/ che tu co 'l latte già de la nutrice/ sugger mi fèsti e che vuol dubbia or farmi;», XII 41, 2-4), che cela, come si è visto fino a qui, le fattezze di una Grande Madre. Ciò che è fortemente legato al mondo igneo,²⁷ che si oppone a san Giorgio per antonomasia, che è segno della Grande Madre, è il serpente:

Il drago o il serpente sono la Grande Madre stessa. Tra i primi draghi mitici, Tiamat non è che una delle forme della Dea, come quello ucciso da Perseo lo è di Andromeda-Astarte [...]. In quanto forma teriomorfa della Dea e *daimon* della fertilità, il drago-serpente non è dunque, nello spazio di Clorinda e della Madre, una presenza straordinaria bensì una componente fondamentale che espande la portata simbolica dell'icona [...].²⁸

C'è un legame sotterraneo che nelle *Metamorfosi* di Ovidio lega il serpente alla ninfa: il racconto di Apollo e Pitone che causa, di fatto, il folle innamoramento del dio per Dafne. È a motivo della morte di Pitone, e della superbia di Apollo, che il dio subisce la vendetta di Amore (Ov., *Met.*, I 452-567). Solo in quanto *sauroctono* Apollo si innamora di Dafne. E Clorinda, colei che «deve» morire (XII 64, 2), è colei che deve, al tempo stesso, subire lo stesso percorso di Pitone e, come Dafne, farsi albero. Clorinda è tentazione e peccato di Tancredi; è «mostro» (XII 24, 4);²⁹ è Medusa e drago dal sangue di dracontite.³⁰ Comprendiamo allora meglio l'oscuro presagio avuto da Arsete in sogno:

Ier poi su l'alba, a la mia mente oppressa
d'alta quiete e simile a la morte,
nel sonno s'offerì l'imgo stessa,
ma in più turbata vista e in suon più forte:
«Ecco,» dicea «fellow, l'ora s'appressa
che dee cangiar Clorinda e vita e sorte:
mia sarà mal tuo grado, e tuo fia il duolo.»
(XII 39, 1-7)

Clorinda deve diventare 'sua', del santo: e non solo 'mal grado' di Arsete, ma 'mal suo grado', di Clorinda stessa, che ribadisce di non voler cambiare né «vita» né «sorte» (XII 39, 6) quando Arsete le chiede di farlo. La regina d'Etiopia, subito prima di morire, si volge a san Giorgio dicendo: «Tu, celeste guerrier, che la donzella/ togliesti del serpente a gli empi morsi» (XII 28, 1-2); nel dipinto che

²⁷ VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Op. cit.*, cit., pp. 343-446.

²⁸ PAOLO BRAGHERI, *Op. cit.*, p. 130.

²⁹ *Supra*, I.1.

³⁰ *Supra*, I.3.4.

la regina ha dinanzi agli occhi, la fanciulla è «presso un drago avinta» (XII 23, 4). Vergine e drago sono tutt'uno, come emerge tra le righe della leggenda riscritta da Iacopo da Varagine in particolare, in cui il segno della cintura che la principessa lega intorno al collo del drago ha un valore forte di cessazione di una precedente identità e di acquisizione di una nuova, e in cui la scomparsa dalla scena della principessa, che corrisponde all'uccisione del drago, sembra significare, in ultimo, una sovrapposizione, una identificazione delle parti.³¹ E perché il santo possa accogliere la promessa della regina, ecco ciò che deve fare: «Se costui [san Giorgio] liberava la bella vergine dal drago, Tancredi dovrà uccidere quanto essa [Clorinda] abbia in sé di mostruoso».³² E che cos'ha «di mostruoso» Clorinda? Güntert non lo esplicita, ma noi lo abbiamo visto fino a qui. L'argomentazione di Francesco Ferretti conferma la natura 'peccaminosa', e quindi dragonesca, di Clorinda: «In quanto pagana e affidata al peccato [Clorinda] viene trafitta, come il drago».³³ E in effetti è quel che intende anche Güntert, che prosegue la propria argomentazione: «Tancredi dovrà uccidere quanto essa abbia in sé di mostruoso, perché possa sprigionarsi da lei la forma armoniosamente composta».³⁴ Quel che resta di Clorinda lo vedremo a breve.³⁵ Ciò su cui invece vogliamo soffermarci qui è l'idea, sostenuta da Braghieri, Ferretti e Güntert, che Clorinda sia il drago, il mostro, che una forma di eroe 'solare' deve uccidere.³⁶ Che la morte di Clorinda sia necessaria è un fatto. Subito prima di citare la morte di Clorinda, Mazzacurati scrive: «Cavalieri cristiani ed eroine pagane attratte nella loro orbita si muovono sulla scena del poema sepolti sotto insegne, armature, simboli, travestimenti; e quando affiorano dalla prigionia delle vesti, è quasi sempre per affrontare un rito sacrificale».³⁷ Clorinda-draco, colei che ha colpito Goffredo, deve sottoporsi a un rito perché infine il campo cristiano possa risollevarsi, come una sorta di esorcismo. E l'unico che può, che deve farlo, è colui che più di tutti ne subisce l'incanto. «Clorinda è vittima cosmica», dice Salvaneschi.³⁸ E Tancredi, a tutti gli effetti "dragon-slayer", dovrà muoversi «in una dimensione schizofrenica all'intersezione di due mondi»³⁹ prima di potere – e se potrà – tornare a se stesso.

Clorinda perciò non è solo il drago, ma è anche la vergine. E in quanto tale, subisce il duello – notturno, perturbante – in modo del tutto differente rispetto ai combattimenti compiuti da lei stessa

³¹ Rimando qui a due miei articoli e relativa bibliografia: *Di un eroe, di una principessa e di un cane*, cit., pp. 182-196; *Una cintura in filigrana. San Giorgio, la principessa e il drago tra Iacopo da Varagine e Tintoretto*, in *Ut pictura poesis. Il testo, le immagini, il racconto*, a cura di Sonia Maura Barillari e Martina di Febo, VirtuosaMente, Aicurzio 2018, pp. 315-326.

³² GEORGES GÜNTERT, *Op. cit.*, p. 156.

³³ FRANCESCO FERRETTI, *Op. cit.*, p. 336.

³⁴ GEORGES GÜNTERT, *Op. cit.*, p. 156.

³⁵ *Infra*, I.6.3-7.3.

³⁶ A proposito dell'incontro tra l'eroe e la dea, che «è incarnata in ogni donna», si rimanda a JOSEPH CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, [1949], Lindau, Torino 2016, pp. 132-144.

³⁷ GIANCARLO MAZZACURATI, *Op. cit.*, p. 35.

³⁸ ENRICA SALVANESCHI, "Gerusalemme liberata", cit., p. 54.

³⁹ PAOLO BRAGHIERI, *Op. cit.*, p. 150.

fino a qui. Il duello si fa prima atto sensuale, inconsapevole per colui che tale atto andava cercando, che era pronto a spogliarsi nel campo di fronte a lei in pieno giorno; consapevolissimo per lei, che conosce Tancredi⁴⁰ e che resiste:

Tre volte il cavalier la donna stringe
con le robuste braccia, ed altrettante
da que' nodi tenaci ella si scinge,
nodi di fer nemico e non d'amante.
Tornano al ferro, e l'uno e l'altro il tinge
con molte piaghe; e stanco ed anelante
e questi e quegli al fin pur si ritira,
e dopo lungo faticar respira.
(XII 57)

Tancredi stringe «la donna» in una morsa che somiglia all'abbraccio. Clorinda si libera, perché, lo ribadiamo, qui Tancredi è «nemico», non «amante».⁴¹ Certo c'è un moto di sensualità, di vero erotismo, in questa pausa, nel respiro corto dei due. Tancredi comunque a ciò non bada – perché appunto, non sa, come il Tasso rimarca alla strofe 59. Pensa alla gloria:

– Nostra sventura è ben che qui s'impieghi
tanto valor, dove silenzio il copra.
Ma poi che sorte rea vien che ci neghi
e lode e testimon degno de l'opra,
pregoti (se fra l'arme han loco i preghi)
che 'l tuo nome e 'l tuo stato a me tu scopra,
acciò ch'io sappia, o vinto o vincitore,
chi la mia morte o la vittoria onore. –

Risponde la feroce: – Indarno chiedi
quel c'ho per uso di non far palese.
Ma chiunque io mi sia, tu inanzi vedi
un di quei due che la gran torre accese. –

⁴⁰ Nonostante su questo punto la critica sia discorde, appare evidente dal testo che Clorinda conosca e riconosca Tancredi. Per una disamina su questo punto, rinvio a quanto riportato da MICHELE CROESE nella poderosa tesi di dottorato, presso l'Università di Genova (Facoltà di Lingue e Letterature Straniere), *Tancredi e Clorinda* al paragone. *Genesi, riformulazione, traduzioni e trasmutazione di un archetipo*, pp. 287-302.

⁴¹ Mi sentirei di distaccarmi, in questo senso, dalla lettura dell'episodio fatta da Chiappelli, il quale sostiene che: «Non c'è più il “guerriero” e la “guerriera”, ma *il cavalier e la donna*; la forza di lui non sembra prevaricante né ostile: la *stringe con le robuste braccia*, espressione che non implica necessariamente brutalità, e si colloca piuttosto al livello di una virilità equilibrata; femminile è il gesto di lei, quando *si scinge*: e anche il gruppo plastico dei due insieme perde per un istante l'apparenza della lotta, nell'intensità ambigua dell'espressione *da que' nodi tenaci*», Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1 a strofe 57, p. 505. Che «la forza di lui non sembra prevaricante né ostile» e che non ci sia implicata la brutalità sembra più il frutto di un'elaborazione mentale che della lettura del testo. Il Tasso ribadisce la posizione di Clorinda: Tancredi – che lei conosce, che riconosce, e che non vuole – è un «nemico». E l'atto dello sciogliersi dalla stretta può certamente essere un gesto «femminile», e verrebbe quasi da dire vezzoso, ma in altro contesto. Lo sciogliersi, il liberarsi, è il movimento tipico della ninfa che si sottrae alla violenza del satiro o del dio. La tesi di fondo che Chiappelli costruisce intorno a Clorinda ha diversi punti convincenti, che ho puntualmente riportato ove opportuno, ma l'argomentazione secondo la quale Clorinda si deve liberare della corazza per manifestarsi quale «immagine dell'evento nuziale», (FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos*, cit. p. 64) cioè come “trafitta vergine”, mi sembra limitante. Certo, Clorinda di fatto «vive una vita ninfale, preparatoria» (ivi, p. 60), ma forse non nel senso di “sposa mancata”. Piuttosto, di creatura mitica, di eterna vergine che subisce metamorfosi per preservare se stessa.

Arse di sdegno a quel parlar Tancredi,
e: – In tal punto il dicesti – indi riprese
– il tuo dire e’l tacer di par m’alletta,
barbaro discortese, a la vendetta. –
(XII 61-62)

Ecco l’ultima possibilità per disvelarsi. Clorinda gode del volto della Gorgone. Potrebbe pietrificare Tancredi con il potere del proprio nome, o del proprio viso. Eppure non lo fa, e anzi, subito prima di venire uccisa, ribadisce il proprio ruolo di incendiaria – di portatrice del fuoco, al punto che perfino Tancredi, contagiato, ‘arde’ (XII 62, 5): come Ecate, Clorinda è pronta per attraversare il *limen*, perché «[...] ecco omai l’ora fatale è giunta/ che ’l viver di Clorinda al suo fin deve».

6.3. Da drago a *jeune fille en fleurs*

Un Tancredi glorioso, trionfante («Vede Tancredi in maggior copia il sangue/ del suo nemico, e sé non tanto offeso./ Ne gode e superbisce . [...]»), XII 58, 5-7), trafigge infine il drago, come l’eroe solare che egli incarna. E trafiggendone la corazza, mette a nudo un’essenza:

Ma ecco omai l’ora fatale è giunta
che ’l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s’immerge e ’l sangue avido beve;
e la veste, che d’or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l’empie d’un caldo fiume. Ella già sente
morirsi, e ’l piè le manca egro e languente.

Segue egli la vittoria, e la trafitta
vergine minacciando incalza e preme.
(XII 64; 65, 1-2)

Il «ferro» di Tancredi (XII 64, 3) penetra infine la corazza, ‘scorza’ di Clorinda: che consisteva prima nel «durissimo acciar» (VI 92, 1) della prima armatura, quella rubata da Erminia, e adesso nelle «spoglie ruginose» (XII 18, 1, 4). Il ferro riconosce il ferro, e vince contro se stesso.⁴² Aperta la corazza, c’è una membrana che separa il ferro dalla pelle, la «veste, [...] d’or vago trapunta» (XII 64, 5), una sorta di Porta Aurea del corpo-città. Dall’oro offerto a san Giorgio dalla regina d’Etiopia (XII 28, 3-4) ai capelli medusei (III 21, 7), alla Porta chiusa dinanzi alla guerriera, alla veste: una vena d’oro attraversa l’esistenza di Clorinda, e la luminosità assoluta sembra infine prevalere sul nero – il nero misterioso e ‘impossibile’, in quanto latente dalle origini, dell’infanzia, fino all’assunzione dell’armatura nera. La «fortissima donzella» (VI 82, 2) allora è costretta ad abbandonare quella che

⁴² Come insegna Propp, serve un drago per sconfiggere il drago: cfr. VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Op. cit.*, pp. 380, 440-444.

Chiappelli chiama «forma assunta», e come l'icona del canto II, come Sofronia, comincia la propria metamorfosi:

Ella, mentre cadea, la voce afflitta
movendo, disse le parole estreme;
parole ch'a lei novo una spirto ditta,
spirto di fé, di carità, di speme:
virtù ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

– Amico, hai vinto: io ti perdón... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sì; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave. –
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.
(XII 65, 2-8; 66)

Ritorna, nella stanza 66, un termine chiave che era, in modo peculiare, riferito alla regina: «colpa». Se, dinanzi all'immagine di san Giorgio, della principessa e del drago «sovente ella s'atterra, e spiega/ le sue tacite colpe, e piange e prega» (XII 23, 7-8), Clorinda qui richiede il battesimo che lavi ogni «colpa» (XII 66, 4). Come la regina, il desiderio di liberarsi dalla colpa si palesa nella posizione: madre e figlia sono entrambe a terra. E se la madre «piange e prega», Clorinda, senza lacrime, ha come interlocutore non Dio, non il santo, ma Tancredi, al quale chiede di pregare per lei. Clorinda insomma vuole un intercessore, un ultimo legame con l'aldiqua, a cui chiede un 'dono' (XII 66, 3), che non è quel che Tancredi le aveva proposto al canto III. Non il cuore, non l'incendio della passione, dell'invasamento: ma il battesimo. Clorinda non piange, così come non piangeva Sofronia – piangeva Clorinda, allora (II 43). Piange Tancredi (XII 66, 8), come Olindo (II 42). E Clorinda da «rubella» si fa «ancella» (XII 65, 7-8), rendendo possibile così, in morte, l'adempimento della preghiera che la madre rivolse al santo («tu per lei prega, sì che fida ancella/ possa in ogni fortuna a te raccôrsi», XII 28, 6), benché Clorinda non 'ricorra' al santo, né a Dio: solo a Tancredi che, come san Giorgio, si fa intercessione tra la donna e il Dio. La temuta «non bianca fede» della madre (XII 24, 8) s'incarna quindi in questa atipica 'bianca fedele', che pur resta da molti punti di vista lontana dalla figura materna. Ben diversa è l'adesione alla fede cristiana da parte della Marfisa ariostesca, che abbraccia la fede nel momento in cui riscopre le proprie origini, e si fa cristiana perché quella era la fede del padre: «Io fo ben voto a Dio (ch'adorar voglio/ Cristo Dio vero, ch'adorò mio padre)» (OF XXXVI 78, 1-2) è l'evidenza di questa volontà di comprensione all'interno della linea familiare. Ben diverso, appunto, è l'*iter* di Clorinda – matrilineare, innanzitutto, e in negativo, dopo un primo disconoscimento di sé e delle proprie origini.

Tancredi si dispone a battezzare Clorinda – ma ancora, ai suoi occhi, Clorinda non è Clorinda:

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturia mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentì la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vide, la conobbe, e restò senza
e voce e moto. Ah! vista! ah! conoscenza!

Non morì già, ché sue virtù accolse
tutte in quel punto e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno a dar si volse
vita con l'acqua a chi co 'l ferro uccise.
(XII 67; 68, 1-4)

L'effetto meduseo di Clorinda ritorna anche in morte. Tancredi, alla sua vista, alla vista della «fronte» di lei (XII 67, 5), resta di pietra. La variante della *Conquistata* riserva tuttavia, in merito a questo celeberrimo passo, una sorpresa. Tornando al momento in cui Tancredi insegue Clorinda, che cerca di rientrare in città, nella *Conquistata* si legge:

Vuol ne l'arme prouarla; vn'huom la fima,
Degno, à cui sua virtù fì paragone.
Và girando colei l'alpestre cima;
Peròch'à quella porta entrar difpone,
Che da la graggia è detta; e giunge inprima
Doue con l'ali aperte alto Dragone.
Chiara acqua sparge entro marmorea cōca;
Onde la via non l'è rinchiusa, ò tronca.
(XV 65)

Il drago Clorinda verrà quindi battezzato con l'acqua di una fonte dragonesca.⁴³ Il drago vince il drago, perché appunto è solo il drago a poter uccidere il drago: «Amministrata dall'eroe, e insieme forma vivificante della divinità della guerriera, l'acqua del rito che nella *Conquistata* significativamente sgorga dall'idrico drago stesso fonde in un unico definitivo sovrumano destino coloro che la vicenda umana inesorabilmente separa».⁴⁴ Il «ferro» (XII 68, 4) di Tancredi, nel caso

⁴³ Sulla scorta dell'annotazione di Braghieri in merito alla presenza della fonte in forma di drago della *Conquistata* (*Op. cit.*, pp. 129 sgg.), si riporta qui l'interessante annotazione di MICHELE CROESE, *Op. cit.*, pp. 329-330: «Alla luce di queste osservazioni è facile constatare come l'ottava aggiunta nella *Conquistata* si proponga a tutti gli effetti come una sintesi mirabile dei grandi *Leitmotive* che accompagnano il personaggio di Clorinda:

- il drago infatti, legato tradizionalmente all'iconografia di San Giorgio, è già una presenza misteriosa al momento del concepimento di Clorinda, ed ora, con perfetta circolarità, diventa il testimone silente del *Combattimento* e della sua morte;

- l'acqua è l'elemento provvidenzialmente legato all'eroina, in tutti i momenti più significativi della sua vita: dal prodigio infantile narrato da Arsete (*Lib.*, I, 44-47), fino al *Combattimento* che si terrà in riva torrente, e al conseguente battesimo finale; battesimo che, nella *Conquistata*, verrà amministrato, in una sorta di ulteriore ridondanza simbolica, con il purissimo elemento che sgorga dall'idrico drago; [...].»

⁴⁴ PAOLO BRAGHERI, *Op. cit.*, p. 149.

specifico di questo episodio è segno della violenza maschile – evidente l'impronta di marcato erotismo della strofe 64 – ed è mortifero. L'«acqua» (XII 68, 4) è segno ambivalente, tra maschile e femminile.⁴⁵ Tancredi, mediatore tra cielo e terra, tra morte e vita, è colui che somministra entrambi. E forse, versando l'acqua 'dragonessa', lascia che ancora una volta il drago batta il drago. Questo movimento sembra funzionare, soprattutto alla luce di qualche ottava del IV canto del *Floridante*, opera tarda di Bernardo Tasso, curata poi da Torquato Tasso stesso.⁴⁶ Qui leggiamo che:

Ma, mentre l'ira lor tien l'arte in mano,
Anzi 'l desio de la seconda vita,
Vider venir, non molto indi lontano,
Per mezzo de la valle erma e romita,
Un drago in vista spaventoso e strano,
Di grandezza non più letta od udita,
Che, spirando di fuor fiato di foco,
Sembra ch'ovunque passa arda ogni loco.

Volge ciascun di lor l'ardita faccia,
Ove 'l serpente vien con tal fracasso
Che par ch'arda il terreno e che disfaccia
Ogni arbore che tocchi ed ogni sasso;
E se ben tema onesta gli minaccia,
Non può l'usato ardir lor porre al basso,
Anzi d'accordo ambo a la lor difesa
Contra 'l gran mostro ebber la pugna presa.

Lo Spagnolo è più lieve, ed è ragione,
Perché non ha di molto sangue sparso,
E come fu vicino al gran dragone,
Tanto che 'l colpo suo non fosse scarso,
Menò col fiero brando un stramazzone,
Il qual, se lo cogliea, gli saria parso,
Ancor che 'l capo fosse forte e duro,
Macchina ch'apre e spinge a terra un muro.

Ma non lo colse, ch'una nebbia oscura
Glielo coperse ed andò 'l colpo in fallo.
Tornata l'aria poi serena e pura,
Vide una donna uscir sovra un cavallo
(Come ch'a creder paia cosa dura)
Da quel serpente ch'era di metallo,
Che con allegre ed amorose ciglia
Accrebbe in lor la prima meraviglia.

E con molta creanza e cortesia

⁴⁵ L'acqua è un elemento intrinsecamente ricco di sensi, che può farsi pertanto facilmente portatore del segno maschile e di quello femminile. Nel caso, ad esempio, della nascita di Afrodite, così come riportato da Poliziano, in *Giostra*, I, XCIX, vv. 1-4, l'elemento equoreo è evidentemente femminile: «Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti/ si vede il fusto genitale accolto/ sotto diverso volger di pianeti, errar per l'onde in bianca schiuma avvolto»; altrove, predomina il segno maschile: un esempio è rappresentato dalle *Danaidi* di Eschilo, (fr. 44, Radt), in cui la pioggia, penetrando nel terreno, feconda la terra (si confronti questo passo, ad es., con *Georg.* II 325-327, in cui Giove, attraverso la pioggia, feconda il ventre della terra). Tale incertezza di segno ben esprime l'ambivalenza del personaggio di Clorinda, il cui elemento preponderante è, come sostiene Croese in *Op. cit.*, pp. 329-330, proprio quello dell'acqua.

⁴⁶ BERNARDO TASSO, *Il Floridante*, introduzione e note di Michele Catalano, Tipografia Carlo Accame, Torino 1931.

Amboduo stretti abbraccia, ambo saluta;
[...]
(IV 30-34, 1-2)

Il drago è la ‘scorza’ della vergine dalle «allegre ed amorose ciglia» (IV 33, 7), che la vergine abita. Una volta colpito l’acciaio che lo riveste, la fanciulla viene come liberata, espulsa dal drago stesso – che pure, come figura della vergine, permane, e nel *Floridante* ne è addirittura casa. La natura dragonesca di Clorinda, lo vedremo, si manifesterà un’ultima volta.⁴⁷

Tancredi è *trait d’union* tra Clorinda e cielo. Ma poi lo scarto è brusco e repentino: prima Clorinda si rivolge a Tancredi chiamandolo «amico» (XII 66, 1), garantendogli e chiedendogli il perdono, sollecitandolo al ‘dono’ del battesimo. E poi, pietrificandolo nel suo svelamento, lo dimentica per volgersi altrove:

Mentre egli il suon de’ sacri detti sciolse
colei di gioia trasmutossi, e rise;
e in atto di morir lieto e vivace,
dir pareva: «S’apre il cielo; io vado in pace».
(XII 68, 5-8)

Dimentica del cavaliere, Clorinda ride e comincia la propria migrazione in un altrove, in una realtà che a Tancredi non appartiene. Come l’effigie del canto II, Clorinda violata smette di appartenere a questo mondo, ripristinando così «la propria natura metafisica dell’assenza, di segno dell’essere, di “ciò che si sottrae”».⁴⁸ Ci sono altri indizi che possono aiutarci a leggere questo episodio più in profondità:

D’un bel pallor ha il bianco volto asperso,
com’a gigli sarian miste viole:
e gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e ’l sole;
e la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliere, in vece di parole
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.
(XII 69)

Va innanzitutto messa in rilievo la specularità tra il riso e il gesto di Clorinda nelle stanze 68 e 69 e il riso e il gesto di Clorinda, che soli la descrivono, nelle stanze 30 e 31 del medesimo canto XII, in cui la Clorinda infante ride (XII 30, 8) mentre, nella foresta, la tigre la lecca, e in cui solleva «secura» la «pargoletta mano» (XII 31, 2) verso il «fero muso» (XII 31, 1). C’è insomma una sorta di ritorno

⁴⁷ *Infra*, I.7.

⁴⁸ GIOVANNA SCIANATICO, *Op. cit.*, p. 95.

a un momento primevo, fondativo del personaggio, una riassunzione dell'infanzia. Solo in questi due momenti Clorinda ride e solleva la mano in un gesto di tenerezza, di pacificazione.⁴⁹

Inoltre, va notato che alcuni elementi testuali rimandano al petrarchesco sonetto CCVIII, il cui protagonista è il fiume al quale il poeta si rivolge in quanto *trait d'union* tra lui e Laura. Laura qui, significativamente, è «[...] vivo et dolce sole,/ ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca» (vv. 9-10): figura luminescente, radiosa, che si fa fiore sulla riva del Rodano. Caratterizzata sineddoticamente dalla «man bella et bianca» (v. 12), come Clorinda lo è dal «bianco volto» (XII 69, 1), Laura viene lambita dal fiume, che carezza la mano bianca, come l'acqua battesimale lambisce la fronte candida della guerriera. Il poeta chiede al fiume di riferire alla donna un messaggio: «basciale'l piede, o la man bella et bianca;/ dille, e'l basciar sie 'n vece di parole:/ Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca» (vv. 12-14). Il bacio è l'elemento rimosso dall'ottava tassiana. Clorinda non riceve un bacio «'n vece di parole» (RVF CCVIII, 13), ma diventa colei che «in vece di parole» dà a Tancredi «pegno di pace» (GL XII 69, 6-7). Ed è in Clorinda forse che si può vedere una incarnazione delle parole del poeta – parole che il poeta, Petrarca, riprende ardito da quel che il Cristo stesso dice ai discepoli nel Getsemani – «Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca»: Clorinda infatti «passa [...] e par che dorma» (XII 69, 8) dello stesso sonno che fa apparire «stanca» Laura nella morte (*Triumphus Mortis*, I, 168) e l'«atto di morir lieto e vivace» (XII 68, 7) di Clorinda riprende quell'«anima contenta» di Laura che «se n'andò in pace» (*Triumphus Mortis*, I, 162).

A ritroso, da Laura si risale a un'altra mirabile fanciulla-fiore. Vanno isolati alcuni segni in particolare: il riso di Clorinda, la similitudine con i fiori – elemento tipico, sì, tradizionale, sì, ma qui precisamente connotato – il fiume, l'appellativo «bella donna» (XII 69, 8), l'oltremondo e il fatto – esplicitato alla strofe 58, 4 – che si sta facendo giorno. Ritroviamo gli stessi elementi in un personaggio che forse non ci aspetteremmo, e in un luogo che poco ha a che fare con un campo di battaglia: Matelda nel Paradiso terrestre.⁵⁰ Matelda infatti appare «subitamente» (*Purg.* XXVIII, 38) – e Clorinda si manifesta allo stesso modo, nel momento in cui Tancredi le scopre la fronte e lei cessa di essere un nemico, un «barbaro discortese» (XII 62, 8) – all'alba, quando «li augelletti» cantano (*Purg.* XXVIII, 14-17), presso un «rio» dalle «picciole onde» (*Purg.* XXVIII, 25-26) – che si fa «picciol rio» nell'episodio tassiano (XII 67, 2).

Il fiume separa Dante da Matelda – e l'acqua del battesimo, pur unendo Tancredi a Clorinda, porta la guerriera a volgersi a un altrove. Matelda appare come «una donna soletta che si gia/ e cantando e scegliendo fior da fiore/ ond'era pinta tutta la sua via» (*Purg.* XXVIII, 40-42). È

⁴⁹ Si veda CHIARA ITALIANO, *Pargolette mani: Tasso, Spenser e i loro fanciulli*, in via di pubblicazione.

⁵⁰ A proposito del «mythe nymphal» di Matelda, si rimanda al bell'articolo di ANDRÉ PEZARD, *Nymphes platoniciennes au Paradis terrestre*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Sansoni, Firenze 1955, vol II, pp. 543-594 (e in particolare pp. 561-566).

interessante il fatto che, mentre Matelda sceglie «fior da fiore/ ond'era pinta tutta la sua via», Clorinda, potremmo dire usando le parole di Dante, di «fior da fiore/ [...] era pinta». Se di Matelda Dante dice: «Tu mi fai rimembrar dove e qual era/ Proserpina nel tempo che perdette/ la madre lei, ed ella primavera» (*Purg.* XXVIII, 49-51), Clorinda assume la figura di Persefone, che l'*Inno* omerico mirabilmente definisce καλυκῶπις κόρυνη (v. 8): “la fanciulla dal volto in fiore”; il viso di Clorinda insomma, come quello di Persefone, *si fa fiore*, tra il giglio e la viola (XII 69, 2). Matelda e Clorinda sono entrambe, dunque, figure della fanciulla-fiore.⁵¹

La risata di Matelda è enigmatica e marca la distanza tra la fanciulla-fiore e il poeta:

Ella ridea da l'altra riva dritta
trattando più color con le sue mani,
che l'alta terra senza seme gitta.

Tre passi ci faceva il fiume lontani;
ma Elesponto, là 've passò Serse,
ancora freno a tutti orgogli umani,

più odio da Leandro non sofferse
per mareggiare intra Sesto e Abido,
che quel da me perch'allor non s'aperse.
(*Purg.* XXVIII, 67-75)

La risata di Clorinda, forse altrettanto misteriosa, è un atto al quale Tancredi non può partecipare.⁵² Clorinda vede qualcosa che a lui è precluso – così come precluso, benché visibile, è il mondo che Matelda abita, quello del Paradiso terrestre, di un aldilà che il poeta può solo osservare, senza poter partecipare. Matelda e Clorinda mettono inoltre in scena una danza speculare, perché è una danza, in effetti, il loro movimento: «Come si volge, con le piante strette/ a terra e intra sé, donna che balli,/ e piede innanzi piede a pena mette» (*Purg.* XXVIII, 52-54); «[...] e 'l piè le manca egro e languente» (*GL.*, XII 64, 8). Danza, però, di segno opposto: se quella di Matelda è la danza della vita – dell'immortalità, dell'oltrevita – quella di Clorinda è una danza della morte – del venir meno, dello svanire, del trasvenire.⁵³ E infatti, tanto Matelda si apre alla comunicazione con Dante («E tu che se'

⁵¹ A proposito del rapporto tra ninfa e acqua, peraltro, va ricordato che: «Proserpine est exactement le type de la nymphe, telle que la définissent les lexicographes. D'Elie à Hugutio de Pise et Jean de Gênes, en passant par Servius et Isidore de Séville, on rappelle que le nom de “nymphe” est donné à la fiancée conduite aux noces, et prête pour l'amour après qu'on l'a lavée d'eau lustrale», ANDRÉ PÉZARD, *Op. cit.*, p. 562. Il battesimo di Clorinda appare così come un atto preparatorio a tutti gli effetti per, verrebbe da dire, un matrimonio nella morte, come vedremo nei prossimi paragrafi. Peraltro va aggiunto che il Tasso era assolutamente addentro a questa interpretazione della figura ninfale, essendo, come spiega Giovanna Scianatico, un lettore de *L'antro delle ninfe* di Porfirio (GIOVANNA SCIANATICO, *Op. cit.*, nt. p. 137).

⁵² Sul riso quale elemento disturbante, che segna una distanza e che anticipa l'aldilà, e l'interpretazione di questo in particolare tra Medioevo e Cinquecento si veda GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, trad. di Manuela Carbone, Edizioni Dedalo, Bari 2004, pp. 15-176, 379-439.

⁵³ Nella *Presentazione* al volume di JEAN SEZNEC, *Op. cit.*, Salvatore Settis, riferendosi al protagonista del romanzo *Gradiva* (1903) di Wilhelm Jensen, scrive: «Il “movimento” è l'essenziale della figura (così vitale, che sembra “volare”): perciò l'innamorato la chiama Gradiva, “cole che avanza”», p. XIV. Settis mette qui in risalto la fondamentale importanza

dinanzi e mi pregasti,/ di s'altro vuoi udir; ch'i' venni presta/ ad ogni tua question tanto che basti», *Purg.* XXVIII, 82-84), quanto Clorinda «in vece di parole/ gli dà pegno di pace» (XII 69, 6-7). Parole e silenzio, vita e morte, dunque. E in relazione a questo – al loro essere, pur diversamente, volte alla morte – c'è un ultimo dato fondamentale: Matelda è chiamata da Dante per due volte nel canto XXVIII con l'appellativo di «bella donna» (vv. 43, 148). Clorinda, al termine della sua trasfigurazione in fiore, è infine una «bella donna» (XII 69, 8). Le due fanciulle-fiore, legate così intrinsecamente al mondo vegetale – floreale in particolare – si fanno fiore del sonno, dell'aldilà, della morte: belladonna, appunto. Che, come ricorda Cattabiani, oltre a essere usato dalle veneziane per la preparazione di un cosmetico:

Secondo un'altra interpretazione il nome deriverebbe dal francese *belle-femme*, termine usato nel Medioevo per designare le streghe che si servivano della pianta nella preparazione di unguenti e pozioni. [...] la pianticella con i suoi alcaloidi [...] provoca – ingerendone le foglie, i fiori o le bacche nere, simili a mirtilli o a piccole ciliegie – fenomeni di depressione delle terminazioni nervose del vago con diminuzione della secrezione salivare, gastrica e sudorale, dilatazione dei bronchi, diminuzione del tono muscolare intestinale, intensificazione dei battiti cardiaci, sensazione di ubriachezza, allucinazioni e stato comatoso che può sfociare, a dosi elevate, persino nella morte. [...] Nel 1960 Will-Erik Peukert, direttore dell'Istituto di Etnologia dell'Università di Göttingen, si unse il corpo con una pomata a base di belladonna, preparata secondo una ricetta descritta da Giambattista Della Porta nel suo *Magia naturalis*: cadde in un sonno profondo durato per circa venti ore, durante il quale ebbe tutte le visioni e sensazioni descritte dalle «streghe» partecipanti ai sabba. [...]. Divenne anche simbolo del Silenzio, che è uno degli attributi della morte.⁵⁴

che Warburg attribuisce al movimento in relazione alla figura della ninfa. La duplice danza, di segno opposto, di Matelda e di Clorinda sembra andare proprio in questa direzione.

⁵⁴ ALFREDO CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano 1996, pp. 529-530.

La belladonna era già nel Medioevo un fiore – un termine – dal significato pieno e complesso, che racchiudeva insieme bellezza e mistero, silenzio e morte. Clorinda e Matelda sono perciò, forse, due esemplari di belladonna:⁵⁵ due fanciulle-fiore affacciate sul precipizio dell'oltremondo.⁵⁶

⁵⁵ Rintracciare il momento in cui la pianta ha assunto questo nome è compito arduo, che si perde, probabilmente, nelle pieghe della lingua. Sembrerebbe essere una voce medievale di stampo popolare, che nel tempo si cristallizzerà anche nella lingua scritta. Già Giambattista Della Porta nel *Magia naturalis* scrive: «Quam herbam vulgo *bella donna* nuncupari diximus» (GIAMBATTISTA DELLA PORTA, *Magia naturalis*, liber VIII, Francofurti 1591, p. 337), e sui termini popolari, appunto, si stende la vertiginosa ombra della lunga durata. Va al riguardo ricordata un'interessante annotazione del Sozzi: «Si complica e si accentua il magismo nell'età della Controriforma, contagiando lo spirito e il linguaggio di Giordano Bruno non meno che di Torquato Tasso; [...] [...] ricordiamo che il Cardano vive dal 1501 al 1576; il Delrio, gesuita belga, dal 1551 al 1608; il Della Porta viene pubblicando via via nel 1561, 1572, 1589 le sue opere, ristampate poi di seguito. Di più: il Della Porta (1535-1615) “fu in carteggio e domestichezza col cardinal Luigi d'Este, presso cui si recò più volte a Modena, Ferrara, Roma, e per il quale lavorò nel 1580 a Venezia uno specchio parabolico e poi a Napoli intorno a molte ricerche chimiche”», BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Studi sul Tasso*, cit., pp. 305-306. Si veda inoltre la parte b) della premessa.

Di seguito, l'interessante ricostruzione dell'origine del nome – di derivazione gallica – di VITTORIO BERTOLDI, *Un ribelle ne' regno dei fiori. I nomi romanzi del Colchicum autumnale L. attraverso il tempo e lo spazio*, Olschki, Ginevra 1923, pp. 200-202: «Nel lessico botanico (piante velenose e medicinali in particolar modo) pullulano le ‘belle donne’ ed accanto ad esse i ‘begli uomini’ e i ‘buoni uomini’ [...] [...] a Bardinetto nel Piemonte *bell'om* è la *Daphne mezereum*, la pianta che in qualche luogo del Trevisano è conosciuta sotto il nome di *beladona*; ma i ‘begli uomini’ per eccellenza sono i fiori dell'*Impatiens balsamina*. Questo nome (sempre al plur.) riprodotto nelle varie forme dialettali è comune a tutte le province dell'Italia settentrionale e centrale, usato specialmente dai giardinieri. La stessa pianta nella Liguria è detta anche ‘*belledonne*’ (Penzig), nella Lombardia *bej donn* (Cherubini), nella Sardegna ‘*bella donna*’ (Moris) ed a Napoli, con una nuova immagine graziosissima, la *sposa novella* (Gusumpaur). E non deve apparir sospetta l'origine di tutta questa ‘bella e buona gente’? Non vi pare improbabile che linguaggi diversi in tempi diversi, sotto condizioni diverse abbiano potuto consentire nella stessa creazione? A mio avviso tutte queste voci mossero da una base comune, cioè dall'antico nome gallico di pianta *bladona*. Già il Gamillscheg [*Z. f. Rom. Phil.* XL, pag. 130] notò come questa voce fosse stata feconda di nomi, i quali, diffornati dall'elaborazione popolare, possono esser interpretati erroneamente come creazioni recenti e spontanee. Che, il passaggio da *bladona* a *beladona*, a *belladona* e da questo a *belle dame* e a *bèlo damo* è ovvio; al contrario, quando da *bladona* attraverso le varie sfumature semantiche si giunge fino a *belle galante*, a *bonne-dame*, a *bon-homme*, a *prud'homme*, nulla di più facile che si possa perder di vista il punto di partenza. L'antico nome di pianta *blandonia* è attribuito dai glossari in generale al *Verbascum thapsus* [...]; S. Ildegarda (1179) registra nel suo *De Plantis* la forma *blandonia* per il *verbascum*, chiamato pure *wullenen*. Nell'*Opera salernitana* ecc. del Camus è citato pure il nome *bladone* (XV sec.) sinonimo di *molena* e di *tassus barbassus*.

Con tutta probabilità il nome *bladona* si applicò già anticamente a parecchie piante velenose e medicinali: alla *Daphne mezereum*, alla *Mandragora* e particolarmente all'*Atropa belladonna*. È certo che Linneo trovò il nome *belladonna* bell'e fatto, quando egli lo usò nella sua sistematica come epiteto del termine *atropa*. Trascrivo qui quello che ne dice Cassone nella sua *Flora medico-farmaceutica* (Torino, 1848, in 6 voll.) a pag. 272 del tomo IV: “Allorché piacque a Linneo di riformare l'antico linguaggio botanico, e ridurre a maggiore precisione la nomenclatura speciale dei vegetali, volle il botanico svedese che ai nomi di *Solanum furiosum* e *Solanum laetale*, con cui gli antichi designarono la pianta in discorso, fosse sostituito il nome di *Atropa belladonna*. Il nome generico *atropa* indica infatti assai bene le mortifere qualità di questa pianta solanacea; imperciocché il nome *atropa*, rammentando quello di una delle tre Parche, a cui i mitologi concedettero la possanza di recidere lo stame della vita, ricorda eziandio l'energica attività deleteria di cui la belladonna è fornita. A tal nome generico volle Linneo associare lo specifico, *desunto totalmente dalla nostra lingua, e col quale da lunga pezza gl'Italiani distinguevano il vegetale di che ci occupiamo* [sic]. La voce *belladonna*, a senso di alcuni scrittori, deriva dalla proprietà cosmetica di cui si credette godere questa pianta, [...]». In merito al ruolo della belladonna tra Medioevo e Cinquecento, cfr. FRANCO CARDINI, *Le piante magiche*, in AA.VV., *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, 30 marzo-5 aprile 1989, Fondazione CISAM, Spoleto 1990, vol. 2, pp. 623-658; EMILE GILBERTE, *Le piante magiche nell'antichità, nel Medioevo e nel Rinascimento*, Hermes Edizioni, Roma 2008, pp. 45-54; PAOLO ALDO ROSSI – IDA LI VIGNI, *L'eclisse della ragione all'alba della scienza moderna: la strega, il medico e l'inquisitore*, VirtuosaMente, Milano 2017, pp. 247-298.

⁵⁶ Ne *La Gerusalemme liberata nella Inghilterra di Spenser*, Alberto Castelli si occupa, tra le altre cose, della traduzione di Fairfax, *Jerusalem Delivered*, sostenendo che il traduttore si sarebbe spinto a riscrivere, più che a riportare fedelmente il testo. Tra i vari casi di riscrittura della *Liberata* da parte di Fairfax, Castelli ne cita uno di particolare interesse: «Né avrebbe [il Tasso] scritto di Clorinda, proprio subito dopo il battesimo: “The Nymphe to heau'n with joy her selfe prepard” (XII 68, 6). Sì, in ogni altro momento: mai, dopo l'amministrazione di un sacramento» (ALBERTO CASTELLI, *La Gerusalemme liberata nella Inghilterra di Spenser*, Società Editrice Vita e Pensiero, Milano 1936, p. 90). Concorro con l'autore: il Tasso probabilmente non lo avrebbe scritto. Non così. L'ombra del sottotesto non rende necessario palesare la

6.4. L'uccisore del drago: Bellerofonte

Isolata nel proprio solipsismo, nella dimensione altra – celeste o infera, non importa – che le si schiude innanzi, Clorinda muore. Il carico dell'esistere è più che mai su chi resta. Ucciso il mostro, però, cosa resta di chi resta? Ancora Tancredi non lo sa.

Come l'alma gentile uscita ei vede,
rallenta quel vigor ch'avea raccolto;
e l'imperio di sé libero cede
al duol già fatto impetüoso e stolto,
ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede
la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue.

E ben la vita sua sdegnosa e schiva,
spezzando a forza il suo ritegno frale,
la bella anima sciolta al fin seguiva,
che poco inanzi a lei spiegava l'ale;
ma quivi stuol de' Franchi a caso arriva,
cui trae bisogno d'acqua o d'altro tale,
e con la donna il cavalier ne porta,
in sé mal vivo e morto in lei ch'è morta.
(XII 70-71)

Abbiamo già assistito a una scena parallela, al canto III. Qui Tancredi confessava il suo amore, chiedeva a Clorinda di strappargli il cuore dal petto, ebbro e folle come una menade, quando una «calca l'impedisce intempestiva/ de' pagani e de' suoi [...] soprarriva» (III 28, 7-8). La massa informe – il mondo reale, tangibile, del giorno – fa irruzione e divide le due creature della notte. Adesso, quando un ultimo congiungimento – l'ultimo possibile – si profila sul far dell'alba, quando Tancredi, come un novello Olindo, potrebbe farsi 'consorte del rogo' (II 34, 6), irrompe ancora una volta il mondo reale, tangibile, del giorno: uno «stuol de' Franchi» che arriva «a caso» (XII 71, 5). La vita, nel suo disordinato marciare, vince su Tancredi, che se era «impetuoso» nell'inseguimento (XII 52, 5), come «impetuoso» era l'ariete dei cristiani che colpiva la torre di Gerusalemme fino ad aprire le «interne vie secrete», in una pre-visione di ciò che Tancredi stesso avrebbe fatto al corpo di Clorinda (XI 51, 2, 4), è adesso schiavo del proprio «impetüoso» dolore (XII 70, 4). Tancredi è ormai «simile a l'estinto» (XII 70, 7): chi è «l'estinto» qui? Non è forse Clorinda, raffigurata ormai con un neutro, nel vuoto più assoluto dell'essere, dell'esserci? E allora Tancredi è davvero rispecchiamento di Clorinda, e del mostro che ha ucciso in lei. Uccidendo il drago, Tancredi necessariamente è trattenuto su un *limen* che ancora non sa superare. Si percepisce ancora una volta l'eco di un erotismo pervasivo: «in sé mal vivo e morto in lei ch'è morta» (XII 71, 8). Se lo scontro è stato l'unico incontro possibile,

ninfa: e infatti, non l'ha scritto. Importante, però, per quanto riguarda la questione, è il fatto che un traduttore esperto e capace, quale il Fairfax, abbia perfettamente colto nel segno quanto l'autore non disse, ma celò.

tra ferro e ferro, ecco che l'unione – l'unica possibile – ha una inquietante sfumatura di necrofilia. L'unico modo per possedere Clorinda, per penetrarne l'essenza, è questo; un modo assai imperfetto e assai parziale, a dire il vero: perché Clorinda, la «bella anima sciolta» (XII 71, 3), è di nuovo in un altrove, e a Tancredi, ancora una volta, non è dato di raggiungerla. Il movimento si ripete: l'anima di Clorinda lo precede, e lui l'avrebbe 'seguita' (XII 71, 3) se i compagni non lo avessero raggiunto, e non avessero interrotto l'ennesimo suo inseguimento. Allora morire *in* Clorinda – che non è più, che è vuoto involucro la cui essenza fuggitiva è già in un aldilà – è tutto ciò che resta. Come ultimo sigillo posto a conclusione dello scontro notturno, giocato fuori dalle convenzioni, dalla società, dalla realtà tangibile, giunge Goffredo, che riconosce l'armatura di Tancredi (altro elemento che conferma l'assoluta riconoscibilità del cavaliere a fronte dell'inconoscibilità di Clorinda), vede la guerriera e «duolisi al caso strano» (XII 72, 4). E «strano» è davvero. Chi meglio di Goffredo può riconoscere e sancire l'alterità, l'irregolarità? Goffredo è 'pio', e si comporta come ci si aspetta:

E già lasciar non volle a i lupi esposto
il bel corpo che stima anco pagano,
ma sovra l'altrui braccia ambi li pone,
e ne vien di Tancredi al padiglione.

A fatto ancor nel piano e lento moto
non si risente il cavalier ferito;
pur fievilmente geme, e quindi è noto
che 'l suo corso vital non è fornito.
Ma l'altro corpo tacito ed immoto
dimostra ben che n'è lo spirto uscito.
Così portato, è l'uno e l'altro appresso;
ma in differente stanza al fine è messo.
(XII 72, 5-8; 73)

Ritorna ancora una volta il segno di Ecate, il lupo. Il corpo di Clorinda è sottratto alla ferinità del suo stato, al mondo che la rappresentava. Il corpo è accolto nel campo cristiano, senza che Goffredo sappia che, a motivo del battesimo, quello sarebbe il suo posto. Non più Ecate, non più Persefone, Clorinda diventa un puro corpo. Non è più se stessa. È «l'altro corpo tacito ed immoto», il massimo grado di alterità e di non esistenza. Il silenzio, la morte: questa è la sua misura adesso. E la prossimità dei due corpi segna una distanza infinita. L'esistenza larvale di Tancredi è pur sempre vita. Tancredi è ancora sé, pur non essendo in sé («ma pur dubbiosa ancor del suo ritorno,/ non s'assecura attonita la mente», XII 74, 5). Clorinda è il nulla. E quando infine Tancredi si riprende, questo nulla si spalanca davanti a lui e quasi lo inghiotte:

– Io vivo? io spiro ancora? e gli odiosi
rai miro ancor di questo infausto die?
Dì testimon de' miei misfatti ascosi,

che rimprovera a me le colpe mie!
Ahi! man timida e lenta, or ch  non osi,
tu che sai tutte del ferir le vie,
tu, ministra di morte empia ed infame,
di questa vita rea troncar lo stame?

Passa pur questo petto, e ferisci scempi
co' l'ferro tuo crudel fa' del mio core;
ma forse, usata a' fatti atroci ed empî,
stimmi piet  dar morte al mio dolore.
Dunque i' vivr  tra memorandi esempi
misero mostro d'infelice amore:
misero mostro, a cui sol pena   degna
de l'immensa impiet  la vita indegna.

Vivr  fra i tormenti e le mie cure,
mie giuste furie, forsennato, errante;
paventer  l'ombre solinghe e scure
che 'l primo error mi recheranno inante,
e del sol che scopri le mie sventure,
a schivo ed in orrore avr  il sembiante.
Temer  me medesimo; e da me stesso
sempre fuggendo, avr  me sempre appresso.
(XII 75-77)

C'  lo stupore iniziale dell'essere vivo, in questo primo verso del monologo di Tancredi. Stupore che presto si volge in orrore. Il corpo di Tancredi si sdoppia, la «man timida e lenta» (XII 75, 5)   altro rispetto a chi parla. La colpa e l'empiet  sono termini ricorrenti che percorrono tutte e tre le ottave, come se l'uccisione di Clorinda fosse stato un atto che ha fatto irruzione nel sacro – e forse in effetti   cos . Il motivo del cuore gi  presente nel canto III si ripropone qui, ma in altri termini. Non c'  pi  un 'tu' reale a cui rivolgersi: il 'tu'   in realt  un 'io' orrendamente frammentato. E quel che era un dono da 'trarre' nella sua interezza (III 27, 3-8), quale segno pulsante della passione, si fa qui simbolo da ridurre a brani (XII 76, 1-2). Tuttavia la morte sarebbe un gesto pietoso, e Tancredi non vuole piet . Cos  si condanna alla vita, o meglio, a una forma di sussistenza che non   n  vita n  morte – come l'empia Mirra, che tale impietosa richiesta fece per se stessa agli d i ([...] *O siqua patetis/ numina confessis, merui nec triste recuso/ supplicium. Sed ne violem vivosque superstes/ mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis mutataeque mihi vitamque necemque negate!*, Ov. *Met.*, X, 483-487).   cos  che infine il cavaliere, l'uccisore del «novo mostro» (XII 24, 4), assume su di s  questa nuova, 'mostruosa' identit . Nulla per  rimane dello splendore di Clorinda, della sua perturbante e fascinosa alterit : Tancredi non sar  «novo mostro» ma, come ripete due volte, «misero mostro» (XII 76, 6-7). Indubbiamente dietro a questa espressione possiamo leggere il «compassionevole prodigio» che propone Chiappelli.⁵⁷ Ma seguendo il testo non si pu  ignorare la forza magnetica di un termine che all'interno dello stesso canto ha descritto mirabilmente la natura di Clorinda stessa. E che

⁵⁷ Fredi Chiappelli, in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., XII, nt. 3 a strofe 76, p. 515.

Tancredi assuma su di sé Clorinda lo si può inferire da un movimento a cui il cavaliere si condanna: diventa, da inseguitore della ninfa, inseguitore di se stesso: «Temerò me medesimo; e da me stesso/ sempre fuggendo, avrò me sempre appresso» (XII 77, 7-8).

Tancredi pertanto incarna nel monologo la figura del «forsennato» e dell'«errante» (XII 77, 2). Nel 1580, Tasso tornerà a una figura che assomma queste due caratteristiche, e che da *Problemata* XXX è emblema della melanconia; si tratta di una figura di uccisore di draghi che, a seguito dell'uccisione del suo peculiarissimo drago, si dà alla solitudine, ormai in spregio degli dèi:

Si possono anche tra' maninconici annoverare Aiace e Belloferonte: l'uno de' quali divenne pazzo a fatto; l'altro era solito andare pe' luoghi disabitati, laonde poteva dire:

*Solo e pensoso i più deserti campi
vo misurando a passi tardi e lenti
e porto gli occhi per fuggire intenti
ove vestigio uman l'arena stampi.*

E per fermo non fu più faticosa operazione il vincer la chimera che 'l superar la maninconia, la qual più tosto a l'idra ch'a la chimera potrebbe assomigliarsi, perch'a pena il maninconico ha tronco un pensiero che due ne sono subito nati in quella vece, da' quali con mortiferi morsi è trafitto e lacerato.⁵⁸

Il dibattito sulla malinconia era nel Cinquecento molto vivace e prolifico – basti pensare all'opera fondamentale che avrebbe visto la luce sul suolo inglese a circa quarant'anni di distanza: *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton.⁵⁹ Già il Tasso pensa al petrarchesco *Solo et pensoso* come 'riscrittura' della figura di Bellerofonte,⁶⁰ colui che, come indica Omero, venne in spregio agli dèi (*Il. VI*, 201-202). Quanto la melanconia di Bellerofonte sia legata alla chimera non lo sappiamo, eppure il Tasso sembrerebbe suggerirlo: la melanconia è una chimera, o un'idra, che l'eroe non sa vincere? Clorinda nel canto XIII tornerà sotto l'egida della Chimera, come si vedrà.⁶¹ Tancredi, come un novello Bellerofonte, invisibile agli dèi, si condanna alla vita errante – un'erranza più terribile di ogni esilio, perché è l'erranza da se stesso, la lacerazione e la 'trafittura' (curioso che il Tasso scelga proprio questo termine, tanto 'clorindiano', per parlare di Bellerofonte) del proprio mostruoso sé. E la stessa condanna ricade su Tancredi, 'trafittore' della Chimera. Il cenno di Scianatico a Tancredi come Bellerofonte sembra pertanto più che fondato.⁶²

⁵⁸ TORQUATO TASSO, *Il Messaggiero*, in *Dialoghi*, cit., vol. I, pp. 18-19.

⁵⁹ «Sotto la stretta paurosa dei conflitti religiosi che occuparono tutta la seconda metà del XVI secolo le rughe della melanconia non solo si scavarono profondamente sul volto della poesia (basti ricordare il Tasso o Samuel Daniel), ma realmente determinarono la fisionomia degli uomini che vissero in quell'epoca, come possiamo vedere nei tratti scostanti, riservati, imperiosi e tuttavia tristi dei ritratti 'manieristi'», in RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, [1964], trad. a cura di Renzo Federici, Einaudi, Torino 1983, p. 220.

⁶⁰ Per un cenno a Tancredi quale personaggio melanconico si rimanda a GIOVANNA SCIANATICO, *Op.cit.*, in particolare pp. 77 sgg.

⁶¹ *Infra*, I.7.3.

⁶² GIOVANNA SCIANATICO, *Op.cit.*, nt. p. 95.

Pur nell'erranza e nel peregrinare della mente, il pensiero dominante di Tancredi è ancora quello del corpo, del *quid* che è rimasto di Clorinda – che non è più lei:

Ma dove, oh lasso me!, dove restaro
le reliquie del corpo e bello e casto?
Ciò ch'in lui sano i miei furor lasciaro,
dal furor de le fere è forse guasto.
Ahi troppo nobil preda! ahi dolce e caro
troppo e pur troppo prezioso pasto!
ahi sfortunato! in cui l'ombre e le selve
irritaron me prima e poi le belve.

Io pur verrò là dove sète; e voi
meco avrò, s'anco sète, amate spoglie.
Ma s'egli avien che i vaghi membri suoi
stati sian cibo di ferine voglie,
vuo' che la bocca stessa anco me ingoi,
e 'l ventre chiuda me che lor raccoglie:
onorata per me tomba e felice,
ovunque sa, s'esser con lor mi lice. –

Così parla quel misero, e gli è detto
ch'ivi quel corpo avean per cui si dole:
rischiarar parve il tenebroso aspetto,
qual le nubi un balen che passe e vòle;
e da i riposi sollevò del letto
l'inferma de le membra e tarda mole;
e traendo a gran pena il fianco lasso,
colà rivolse vacillando il passo.

Ma come giunse, e vide in quel bel seno,
opera di sua man, l'empia ferita,
e quasi un ciel notturno anco sereno
senza splendor la faccia scolorita,
tremò così che ne cadea, se meno
era vicina la fedele aita.
Poi disse: – Oh dolce viso che puoi far la morte
dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!

Oh bella destra che 'l soave pegno
d'amicizia e di pace a me porgesti!
quali or, lasso!, vi trovo? e qual ne vegno?
E voi leggiarde membra, or non son questi
del mio ferino e scelerato sdegno
vestigi miserabili e funesti?
Oh di par con la man luci spietate,
essa le piaghe fe', voi le mirate.

Asciutte le mirate? or corra, dove
nega d'andare il pianto, il sangue mio. –
Qui tronca le parole, e come il move
suo disperato di morir desio,
squarcia le fasce e le ferite, e piove
da le sue piaghe essacerbate un rio;
e s'uccidea, ma quella doglia acerba,
co 'l trarlo di se stesso, in vita il serba.

Ritroviamo qui tutta l'angoscia di Tancredi, speculare al timore di Goffredo, per la sottrazione del corpo alle fiere – e l'insistenza di questo motivo sembra più significativa di quel che in effetti potrebbe essere un mero dato storico: la presenza delle fiere nei boschi, la sparizione naturale del corpo che veniva divorato dagli abitanti della selva. Si sente l'appartenenza del corpo a quella sfera ferina, selvaggia, lontana dalla normale misura umana. In questo ambito del corpo che si fa cibo si ripropone un rapporto che si è già visto nelle strofe 25 e 26 del canto III, quello cioè fra Tancredi e il conte Ugolino:⁶³ le parole-rima «guasto» e «pasto» (XII 78, 4, 6) non possono non richiamare alla mente le durissime e medesime parole-rima dell'inizio del canto XXXIII dell'*Inferno*: «La bocca sollevò dal fiero pasto/ Quel peccator, forbendola a' capelli/ Del capo ch'elli avea di retro guasto» (vv. 1-3). C'è un orrore latente dietro ai versi del Tasso, una violenza espressiva che solo ritornando a Dante è possibile svelare del tutto.

Il corpo di Clorinda, corpo inviolato per eccellenza, è, nella *vis imaginativa* di Tancredi, corrotto, lacerato, orrendamente violato. Ancora, in questo oltretomba immaginato – e bisogna evidenziare, qui, la «eccessiva irritabilità della *vis imaginativa*»⁶⁴ dei melanconici in *Problemata* XXX 1 attribuito ad Aristotele – Tancredi vede l'ultima possibilità di unione con Clorinda. Nel ventre delle fiere, «onorata [...] tomba [...] felice» (XII 79, 7), Tancredi può ritrovare la vergine. Il ventre dell'animale – del drago, della balena – si fa allora, come vedremo succederà per l'Astolfo dei *Cinque canti*, una terra di mezzo tra aldiqua e aldilà in cui è ancora possibile una forma esile di permanenza, di incontro e di condivisione. Anche questo, però, viene rifiutato a Tancredi, perché il corpo è lì, nella stanza a fianco.

La visione di Clorinda, di quel «bel seno» (XII 81, 1) che è immagine perturbante e ritornante, un'ossessione che va dal combattimento alla sepoltura di lei, evidenzia ancora una volta l'«empietà» di Tancredi che l'ha ferita (XII 81, 2). Il corpo è stato sconsacrato. L'alterità di Clorinda si manifesta di nuovo nel dato cromatico. Dalla bianca Clorinda, alla nera Clorinda, alla Clorinda floreale, ci si trova adesso dinanzi alla «celeste» Clorinda – una Clorinda siderale, bluastra, cianotica come «un ciel notturno [...] senza splendor» (XII 81, 3-4). Tale visione scatena la reazione di Tancredi: Tancredi, che ha visto Clorinda presso «un fonte vivo» al primo incontro (I 46, 8), che attinge al «picciol rio» (III 67, 2) per battezzarla, si fa – o tenta di farsi – «rio» di sangue (XII 83, 6). La condanna alla vita, però, vince. E Tancredi è ricondotto a letto.

6.5. Clorinda celeste (?)

⁶³ *Supra*, I.3.5.

⁶⁴ RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL, *Op. cit.*, p. 33.

Clorinda ha richiesto di venire battezzata. In questa conversione, parte della critica ha visto il fulcro del canto XII. Perché allora Tancredi non ne fa parola? La conversione di Clorinda, massima guerriera dell'esercito pagano, potrebbe essere in sé un segno di trionfante vittoria dell'esercito cristiano. L'amore di Tancredi sarebbe considerato lecito, in quanto non più rivolto alla nemica, alla musulmana, ma a una vergine cristiana, potenzialmente a una nuova martire. Eppure Tancredi non dice nulla, e non risponde alla calunnia zelante – zelota – di Piero:

– O Tancredi, Tancredi, o da te stesso
troppo diverso e da i principi tuoi,
chi sì t'assorda? e qual nuvol sì spesso
di cecità fa che veder noi puoi?
Questa sciagura tua del Cielo è un messo;
non vedi lui? non odi i detti suoi?
che ti sgrida, e richiama a la smarrita
strada che pria segnasti e te l'addita?

A gli atti del primiero ufficio degno
di cavalier di Cristo ei ti rappella,
che lasciasti per farti (ahi cambio indegno!)
drudo d'una fanciulla a Dio rubella.
Seconda aversità, pietoso sdegno
con leve sferza di là su flagella
tua folle colpa, e fa di tua salute
te medesimo ministro; e tu 'l rifiute?

Rifiuti dunque, ahi sconoscente!, il dono
del Ciel salubre e 'ncontra lui t'adiri?
Misero, dove corri in abbandono
a i tuoi sfrenati e rapidi martiri?
Sei giunto, e pendi già cadente e pronò
su 'l precipizio eterno; e tu no 'l miri?
Miralo, prego, e te raccogli, e frena
quel dolor ch'a morir doppio ti mena. –
(XII 86-88)

Tancredi è senz'altro scisso, è senz'altro «troppo diverso», separato, da se stesso (XII 86, 1-2), e Piero da questo punto di vista ha ragione. Qual è però la «sciagura» di Tancredi di cui parla Piero (XII 86, 5)? La morte di Clorinda o lo stato in cui la morte di lei lo ha lasciato? In entrambi i casi, Piero dice apertamente che tale sciagura è un messaggio dal cielo – volontà del cielo. La compartecipazione celeste è evidente. Risuonano le parole di san Giorgio, in quella terribile minaccia – che si fa promessa – di fare sua Clorinda (XII 39, 7) – parole terribili, spaventose, che per farsi vere calpestanto la vita, violano la volontà individuale, l'inalienabile libertà che caratterizza la vergine guerriera. Significative le parole di Chiappelli: «[L]a requisitoria di Pietro dà forma a uno spirito mistico e punitivo che appartiene non al clima delle Crociate, ma a quello dell'Inquisizione».⁶⁵ Il narratore tuttavia non si

⁶⁵ Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1 a strofe 87, pp. 519-520.

esime dal chiamare Pier l'Eremita «buon pastore» (XII 85, 6), benché ben poco di pastorale, di pietoso o di misericordioso traspaia dalle sue parole. Anzi, andrebbe messo in luce il fatto che quello che dice Piero si rifà alla battuta crudele del Soldano alla cristianissima Gildippe: «Ecco la putta e 'l drudo» (XX 95, 6). Clorinda, qui, non è «putta», ma «rubella» (XII 87, 4). Sarebbe facile per Tancredi obiettare, a questo punto, che Clorinda quantomeno non è più «a Dio rubella» (XII 87, 4), ma non lo fa. Il suo è pudore, desiderio di tenere per sé una conversione così privata? Ma forse il desiderio di riabilitare Clorinda davanti all'esercito cristiano – che è esercito proprio in quanto cristiano, e la cui identità religiosa viene prima di tutto – non è abbastanza forte? O si tratta qui di eversione silenziosa, il sentimento di chi non cede a un rapporto con il divino basato sulla violenza, il sangue, lo stupro? Può Clorinda, almeno in parte, rappresentare quell'ultimo pilastro di bellezza, di purezza, che il Tasso spesso descrive parlando di paganesimo, oltraggiato da, e in contrasto con, una cristianità di lupi lontani da qualunque principio, anche il più elementare, di cristianesimo?

Che cos'è infatti quel «dono/ del Ciel salubre» (XII 88, 1-2), se non la morte dell'amata? Che cos'è allora Clorinda, se non il designato, necessario, sacrificio di una divinità impietosa e crudele? Il silenzio di Tancredi è forse il dissenso in odore di eresia? Come che sia, le parole finali di Piero colpiscono nel segno, e il timore della seconda morte, quella spirituale, sembra averla vinta sul timore della morte corporale. Tancredi sembra pian piano tornare in sé – benché si tratti di un ritorno lento, fatto di battute d'arresto e di retrocessioni. Significativo, sempre in ambito religioso, è il fatto che Tancredi, comunque, si rivolga all'anima di Clorinda, «sciolta/ anima» che «dal Ciel forse l'ascolta» (XII 89, 7-8). La lettura di questo episodio da parte di Salvaneschi è persuasiva:

[...] tra il delirio e il sogno c'è stato il rimprovero di Pier l'Eremita. È un farmaco inquisitorio, nel senso generico e specifico dell'inquisizione, che segue un metodo scaltrito: non un dolce conforto che farebbe inacerbire il cuore, ma un richiamo alla vita contenuto in *parole gravissime*, che suonano come un insulto alla nostra sensibilità creaturale; sono parole improntate a una tetra ideologia controriformistica che ingigantisce la presunta colpa e sminuisce l'evento tragico fino a capovolgerlo in un sarcasmo intollerabile: la morte di Clorinda diviene *il dono/ del Ciel salubre* [XII 88, 1-2]. Si capisce come al proposito il Fubini abbia espresso un giudizio quasi scandalizzato, abbia avvertito un senso vero di risentimento nei riguardi del poeta «che per poco non guasta una delle sue più belle pagine». Ma qui il critico, per quanto scaltrito, rispetto al poeta è davvero, se non *egro fanciullo*, adolescente impulsivo. Guardiamo al testo con più pacatezza: che esito sortisce questa programmata antipatia, questo fiele e zelo predicatorio? [...] *ora seco parlando, or con la sciolta/ anima che dal Ciel forse l'ascolta* [XII 89, 7-8]. Forse, appunto: non sfugga questo profondo possibilismo tassiano, che vena il poema e lo sottrae alla pur presente tentazione del rigore dogmatico.⁶⁶

La valenza del «forse» (XII 89, 8) è qui fortissima. E a ben vedere, Tancredi si piega sul corpo di lei, sulla materia che ha lasciato dietro di sé, e non su quell'aldilà che dovrebbe averla felicemente accolta.

⁶⁶ ENRICA SALVANESCHI, "Gerusalemme Liberata", cit., p. 38.

Clorinda, nonostante il battesimo, nonostante l'accesso ormai ottenuto all'oltremondo, vive ancora, benché in forma larvale, in un perturbantissimo aldiqua, come avremo modo di vedere.⁶⁷

Solo un dato del racconto sembrerebbe portarci su un'altra strada: la visione che Tancredi ha di lei in sogno.

Ed ecco in sogno di stellata veste
cinta gli appar la sospirata amica:
bella assai più, ma lo splendor celeste
orna e non toglie la notizia antica;
e con dolce atto di pietà le meste
luci par che gli asciughi, e così dica:
«Mira come son bella e come lieta,
fedel mio caro, e in me tuo duolo acqueta.

Tale i' son, tua mercé: tu me da i vivi
del mortal mondo, per error, togliesti;
tu in grembo a Dio fra gli immortali e divi,
per pietà, di salir degna mi fèsti.
Quivi io beata amando godo, e quivi
spero che per te loco anco s'appresti,
ove al gran Sole e ne l'eterno die
vagheggiarai le sue bellezze e mie.

Se tu medesmo non t'invidii il Cielo
e non travii co 'l vaneggiar de' sensi,
vivi e sappio ch'io t'amo, e non te 'l celo,
quanto più creatura amar conviensi.»
Così dicendo, fiammeggiò di zelo
per gli occhi, fuor del mortal uso accensi;
poi nel profondo de' suoi rai si chiuse
e sparve, e novo in lui conforto infuse.
(XII 91-93)

Il sogno è un momento enigmatico che spesso non permette di comprendere la veridicità del momento, come il Tasso stesso ben mette in rilievo nelle prime pagine de *Il Messaggero*. La Clorinda cianotica della stanza accanto diventa una Clorinda celeste e celestiale, vestita come una dea, tutta orientata all'amore – a un amore che poco ha di spirituale e molto di terreno. È da notare il fatto che tutto il monologo di Clorinda è retto da «*par* che [...] così dica» (XII 91, 6). C'è verosimiglianza, ma non c'è traccia di certezza. Le parole riportate non sono dunque frutto delle labbra di Clorinda, ma interpretazione di Tancredi? Il Tasso lascia l'episodio avvolto da un alone di mistero. Se Clorinda sia davvero in Paradiso, se davvero ami Tancredi, il Tasso, in realtà, demonicamente, non lo dice. Finora la maggioranza della critica ha voluto credere che così sia, ma la parola poetica è chiusa in se stessa, come Clorinda, che «[...] nel profondo de' suoi rai si chiuse» (XII 93, 7), e non dà, né vuol dare, alcuna risposta. Tutto quello che sappiamo, che il Tasso vuole dire, è che subito dopo la visione

⁶⁷ *Infra*, I.6.

Tancredi non guarda al Cielo, ma torna invece al corpo di Clorinda, alla sensualità della materia. Fa ergere la tomba, fa scolpire un masso. Non si volge particolarmente a un altrove, ma soprattutto al mondo sotterraneo. Non pensa all'anima, ma alle ossa:

– O sasso amato ed onorato tanto,
che dentro hai le mie fiamme e fuori il pianto,

non di morte sei tu, ma di vivaci
ceneri albergo, ove è riposto Amore;
e ben sento io da te l'usate faci,
men dolci sì, ma non men calde al core.
Deh! prendi i miei sospiri, e questi baci
prendi ch'io bagno di doglioso umore;
e dalli tu, poi ch'io non posso, almeno
a le amate reliquie c'hai nel seno.

Dalli lor tu, ché se mai gli occhi gira
l'anima bella a le sue belle spoglie,
tua pietate e mio ardir non avrà in ira,
ch'odio o sdegno là su non si raccoglie.
Perdona ella il mio fallo, e sol respira
in questa speme il cor fra tante doglie.
Sa ch'empia è sol la mano; e non l'è noia
che, s'amando lei vissi, amando moia.

Ed amando morirò: felice giorno,
quando che sia; ma più felice molto,
se come errando or vado a te d'intorno,
allor sarò dentro al tuo grembo accolto.
Faccian l'anime amiche in Ciel soggiorno,
sia l'un cenere e l'altro in un sepolto;
ciò che'l viver non ebbe, abbia la morte.
Oh se sperar ciò lice, altera sorte!
(XII 96, 7-8; 97-99)

Tancredi cerca e vuole la materia. Il mondo spirituale sembra gli interessi poco. L'ossessione di Tancredi è per il corpo, più che per l'anima di Clorinda. E quando il corpo si fa cenere, ecco che allora è la cenere il *focus* dei suoi pensieri: il grembo, il seno, l'internarsi, l'essere accolto in Clorinda o in ciò che la ospita: corazza, ventre delle fiere, tomba. Quanto è lontano dallo slancio di Goffredo verso quel che è il sepolcro per eccellenza – e al tempo stesso, quanto è vicino al Goffredo che viola la città, che distrugge le mura, che si inginocchia lordo di sangue, di materia, in una guerra che poco o nulla ha di spirituale, ma che insiste su corpi caduti, corpi insepolti, corpi mutilati. Tancredi dovrà combattere contro Argante per terminare la sepoltura di Clorinda e poi scivolare fuori dalla scena, in un finale aperto con una Erminia rediviva e guaritrice, viva e vivificante più che mai. Resta però un anelito disperante teso a ciò che Clorinda cela, a ciò che è dentro e che sfugge a ogni forzatura, a ogni violenza che si possa esercitare sul corpo – anelito che si farà assillo del protagonista della *Recherche* per l'interiorità, per l'identità di Gilberte prima, di Albertine poi. Ma la figura-mito che è Clorinda,

che è Albertine, è fuggitiva. A Tancredi, al narratore della *Recherche*, non resta nulla se non un riflesso d'oro e un pugno di cenere.

7. La donna-albero

Il canto XII si chiude sulla tomba di Clorinda e sul pianto di Gerusalemme sul suo corpo che non ritorna. Non un Priamo lo rivendicherà. «Ma Kore tornerà, trasformata, dalla terra alla terra».¹ Lo sviluppo mitico di Clorinda non può non prevedere il ritorno alla terra, una seconda germinazione, o fioritura. Ma se il nucleo di Demetra-Ecate-Kore è un nucleo fortemente vitale, quello di Clorinda non lo è, perché è la *Liberata* stessa ad avere un'altra natura. Come rilevato da Scianatico, è la morte il fulcro della *Liberata*.² Se Clorinda tornerà – e dovrà tornare – quel che ci si potrà aspettare non sarà un rinnovarsi della primavera, ma una manifestazione infera. Naturalmente, se Clorinda fosse estranea al nucleo mitico di Demetra-Ecate-Kore, non ci si aspetterebbe nulla; se davvero fosse una beata in Paradiso, non tornerebbe più, se non forse come guida angelica. Clorinda però è altro. E la sua ultima manifestazione fa riaffiorare tutta l'inquietudine che si cela dietro al personaggio.

Del resto: «Il serpente può infilarsi nella terra e riemergere. Il ritorno dalla terra, dove riposano i morti, e insieme la capacità di rinnovare la spoglia fanno del serpente il simbolo più naturale dell'immortalità e della rinascita».³ E Clorinda è il serpente. Già una volta i demoni si sono avvalsi della sua forma per ingannare il campo cristiano. Nonostante la presa di possesso della sua essenza da parte del santo, questo avverrà ancora – a dimostrazione del fatto che non può esserci una vera angelicazione di Clorinda, che lo spirito di lei sfugge, oltre che a Tancredi, a qualunque forma di costrizione inquisitoriale o controriformistica: Clorinda è libertà, forse malgrado il Tasso stesso, e non si lascia soggiogare dalla 'liberazione' o dalla 'conquista' della cristianità. Piuttosto si sottrae, si trasforma, gioca la carta della meramorfosi, proseguendo il proprio cammino e permanendo, nonostante tutto.⁴

7.1. La selva di Saron

Il canto XIII riprende ancora una volta – probabilmente per l'ultima volta – il parallelismo tra Clorinda e la torre: le «ceneri» di Clorinda (XII 97, 2) si rifrangono ne «l'immensa/ machina espugnatrice de le mura» ridotta «in cenere» (XIII 1, 1-2), quasi che per effetto omeopatico Clorinda, incendiaria della torre, sia infine diventata un tutt'uno con la torre stessa, come la regina d'Etiopia, felice abitante della torre, torre lei stessa. Il canto XIII sembra insomma aprirsi nel segno di un'assenza, di un annichilamento che non ha lasciato traccia dietro di sé. Come la torre, Clorinda è polvere. C'è però un subitaneo rivolgimento, un desiderio ardente di permanenza e di sopravvivenza ad ogni costo da parte del mondo pagano. Ed è così che a Ismeno viene un'idea. Bisogna impedire a

¹ NADIA FUSINI, *La luminosa*, cit., p. 131.

² GIOVANNA SCIANATICO, *Op. cit.*, pp. 193-225.

³ ABY WARBURG, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano 1998, p. 54.

⁴ Segnalo, in parallelo all'argomento principale di questo capitolo, il bel lavoro di ENRICA SALVANESCHI, *L'alma pianta: sul demonismo semantico del Petrarca*, in «Quaderni dell'Istituto di Glottologia», 34, 4, 1992, pp. 61-94.

Goffredo di costruire un'altra torre – di attentare ancora una volta alla sicurezza delle mura, che nel frattempo vengono meticolosamente ricostruite (dopo essere state colpite da «l'impeto» degli arieti [XIII 16, 4], come Clorinda, appunto, dall'«impetuoso» Tancredi, [XII 52, 5]). Goffredo punta sulla ricostruzione delle macchine da guerra, e l'unica fonte di legname è la selva di Saron, luogo, a detta degli abitanti di Gerusalemme, di sabba, di raduni di streghe che giungono su cavalcature magiche come il caprone o, appunto, il drago (XIII 4, 3-4):

Così credeasi, ed abitante alcuno
del fero bosco mai ramo non svelse;
ma i Franchi il vïolâr, perch'ei sol uno
somministrava lor machine eccelse.
(XIII 5, 1-4)

Un alone di sacralità, nel senso più proprio del termine, circonda la selva. Il narratore stesso non è convinto che quello sia davvero un luogo di spiriti e stregonerie («Così credeasi», appunto); il fatto è, comunque, che a livello popolare nessuno ha mai osato toccare un ramo del bosco. Tale consuetudine non è osservata però dai Franchi, di cui si dice che «il vïolâr» (v. 3), che violarono il bosco; la stessa espressione si ritrova curiosamente sulle labbra di una cristiana che abbiamo già incontrato:

Qui comincia il tiranno a risdegnarsi;
poi le dimanda: – Ov'hai l'imgo ascosa?
– Non la nascosi, – a lui rispose – io l'arsi,
e l'arderla stimai laudabil cosa;
così almen non potrà più vïolarsi
per man di miscredenti ingiuriosa.
(II 24, 1-6)

La falsa incendiaria Sofronia – che tanto somiglia all'incendiaria Clorinda – reclama su di sé il diritto alla colpevolezza per aver bruciato l'effigie che sarebbe stata, altrimenti, 'violata' dai pagani, e il suo agire la rende martire. Ora, l'effigie sarebbe stata usata da Ismeno come arma contro i cristiani. Allo stesso modo, gli alberi della selva 'sacra' fungono da armi cristiane contro i pagani. La violenza dei due eserciti – che si riduce a segno e cenno alla strofe 5 del canto XIII – è speculare e non meno terribile se perpetrata da una fazione o dall'altra.⁵ E se l'effigie celeste, verosimilmente è stata celata dal Cielo o da un fedele (II 8-10) ed è scomparsa, la selva, in tutta la sua materialità – è infatti a motivo del suo essere potenzialmente 'materiale da costruzione' che è stata violata dai Franchi – subisce una metamorfosi di valore opposto. Non potendosi smaterializzare, si 'spiritualizza':

⁵ «[...] uno stesso istinto di crudeltà serpeggia nelle file cristiane: dietro l'ideologia della guerra santa traspare il volto della violenza e della strage messa in atto dalle "arme pietose" portatrici dell'ordine nuovo», GIOVANNA SCIANATICO, *Op. cit.*, p. 214.

– Come il corpo è de l'alma albergo e veste,
così d'alcun di voi sia ciascun legno,
[...]. –

Venieno innumerabili, infiniti
spirti, parte che 'n aria alberga ed erra,
parte di quei che son dal fondo usciti
caliginoso e tetro della terra;
lenti e del gran divieto anco smarriti,
ch'impedì lor di trattar l'arme in guerra,
ma già venirne qui lor non si toglie
e ne' tronchi albergare e tra le foglie.
(XIII 8, 3-4; 11)

Ismeno si rivolge a dei demoni («ministri [...] de li eterni pianti», XIII 7, 6), ordinando loro di impossessarsi dei tronchi degli alberi. E così, quella che non può – non ancora – essere una guerra frontale diventa una guerriglia basata su astuzie e resistenze da parte, si direbbe, degli elementi naturali stessi che, vivificati, a quanto pare si oppongono fermamente alla 'riconquista'. La strategia non dovrà durare indefinitamente. Ismeno ha uno scopo più a lungo termine, e aver stregato la selva serve solo a prendere tempo. Come infatti il mago ricorda al re, i pagani sono in attesa dell'«egizia gente» che venga ad aiutarli sul campo (XIII 14, 8). A questo punto, dopo aver stregato il bosco, in attesa dell'arrivo del perturbante mondo egizio, il terreno dell'*Unheimlich* è pronto:

La foresta, al confine tra mitologie classiche e tradizione popolare, simbologia dell'inconscio e regno dei morti, visualizza la zona oscura dell'inquietudine da attraversare, il luogo topico dell'erranza nel genere cavalleresco, che racchiude però, nel suo intrico labirintico di sentieri, la strada che conduce alla salvezza, alla «patria», alla città santa (solo l'accesso alla foresta può determinare, secondo l'intreccio, la liberazione di Gerusalemme).⁶

Attraversare la foresta diventa una necessità che Goffredo vede come priorità assoluta («[...] il pio Buglion non vòle/ che la forte cittade in van si batta,/ se non è prima la maggior sua mole/ ed alcuna altra machina rifatta./ E i fabri al bosco invia [...]» (XIII 17, 1-5). Si è già visto che il capitano dell'esercito cristiano è stato promotore e 'inventore' delle macchine belliche (III 71); a quella notte insonne descritta nel III canto, passata a pensare ai preparativi per l'attacco alla città, si era contrapposta un'alba funebre, dedicata alla sepoltura di Dudone. A tale cerimonia senza dubbio doveva aver partecipato Tancredi stesso. Il segno della sepoltura di Dudone era il seguente: «A Dudon d'odorifero cipresso/ composto hanno un sepolcro a piè d'un colle» (III 72, 3-4). Goffredo pensava

⁶ Ivi, p. 123. Giovanna Scianatico si avvale della categoria freudiana dell'*Unheimlich* per affrontare in particolar modo il canto XIII della *Liberata* (pp. 126 sgg.). E in effetti, è verissimo che: «Ciascuno dei crociati [...] ritrova il problema più proprio, più intimo del sé, nello spazio profano dell'estraneo, dell'eterno nemico; il "meraviglioso", l'irrazionale esterno, il diabolico svela nella sua profondità il rovello interiore di ciascuno, i fantasmi della coscienza. È qui il motivo ultimo dell'inquietudine diffusa: la presenza dell'irrazionale dentro di sé, la paura concepita per l'esternarsi di qualcosa che si sente urgere nell'intimo, quel che vanamente la cultura dell'epoca si sforza di espungere e di esorcizzare», ivi, p. 131.

alla torre, e ornava il cipresso. Adesso, distrutta la torre, ritorna il cipresso – che si farà torre e vincerà Tancredi. Come dice Scianatico, nella selva bisogna attraversare l'inconscio, che forse potremmo chiamare altrimenti: Tancredi prima e Rinaldo poi dovranno affrontare non solo le inquietudini più sepolte, ma anche i segni più inquietanti, perturbanti, – l'*Unheimlich*, appunto – del femminile, un femminile che guarda alla morte o al corpo, ma non alla vita, e che inghiotte, o rischia d'inghiottire, nella paura o nel desiderio, la creatura frammentata che è l'uomo.

Goffredo manda i «fabri» (XIII 17, 5) come ha già fatto in precedenza per tagliare gli alberi e farne legname. Stavolta però qualcosa è cambiato: «Vanno costor su l'alba a la foresta,/ ma timor novo al suo apparir gli arresta» (XIII 17, 7-8). Lo schema, come si diceva, è parallelo a quello del canto III, strofe 71 e seguenti. La notte è il momento della pianificazione di una strategia, l'alba della presenza dell'albero – del cipresso di Dudone, nel canto III. E all'alba, che come si è visto al canto XII è peraltro momento di ascensione e dissolvimento di Clorinda, il marchio di Clorinda si manifesta:

Qual semplice bambin mirar non osa
dove insolite larve abbia presenti,
o come pave ne la notte ombrosa,
imaginando pur mostri e portenti,
così temean, senza saper qual cosa
siasi quella però che gli sgomenti,
se non che'l timor forse a i sensi finge
maggior prodigi di Chimera o Sfinge.
(XIII 18)

Il timore, apparentemente immotivato, dei «fabri» (XIII 17, 5) è comparato a quello del bambino che si trova di fronte ad apparizioni o, e forse si tratta di un dato ancora più inquietante, al buio. Nella foresta, coraggiosi uomini di guerra diventano indifesi (XIII 20-28). All'origine del terrore c'è l'immaginazione (XIII 18, 4): nulla, nella selva, è ciò che appare. Nulla è reale; o meglio, reale è l'incantamento, reali sono le presenze: i giochi di prestigio che creano, no. Si prepara uno scenario fittizio e peculiare, che evidentemente sembra già evocare una figura fantasmatica, dragonesca e mostruosa, indubbiamente liminare – come liminare è la Chimera e chi l'ha uccisa, Bellerofonte. Tancredi ha ucciso Clorinda. Tancredi si è rivestito dei tratti del melanconico, di Bellerofonte. E il melanconico, ricordiamo, ha a che fare per natura con i mostri, come ha scritto il Tasso stesso: «E per fermo non fu più faticosa operazione il vincer la chimera che 'l superar la maninconia».⁷ Aver ucciso la Chimera, uccidere la melanconia: due compiti ugualmente difficili, soprattutto considerando che non deve essere semplice il viaggio di ritorno di chi ha ucciso la Chimera, l'essere straordinario. Pensando poi che quella Chimera potesse esser Clorinda, il ritorno alla norma si fa forse ancora più

⁷ TORQUATO TASSO, *Il Messaggiero*, in *Dialoghi*, cit., p. 19.

difficile. Come vincere la melanconia di chi ha ucciso la Chimera? Questa è una domanda a cui Tancredi ancora non sa rispondere.

Nello scenario della strofe 18 è evocata anche un'altra creatura mostruosa, femminile, liminare e metamorfica: la Sfinge. Il cenno alla Sfinge non è casuale. L'elemento del mostruoso si combina, in questo segno, con la sfera perturbante dell'Egitto antichissimo, enigmatico, teso alla morte. I due elementi della Sfinge e della Chimera si andranno mescolando nella scena che vede l'ultima apparizione di Clorinda nell'orizzonte della *Liberata*.

Tancredi, dopo la morte di Clorinda, si riveste più che mai della personalità del melanconico: di Bellerofonte, in particolare, uccisore della Chimera⁸ e in spregio agli dèi. Ecco qui che la Chimera compare per la prima volta sotto il profilo di Clorinda, insieme alla figura della Sfinge. La Chimera è il mostro sacrificato dall'eroe, il mostro complesso, antico, un nodo di presenze animali. La Sfinge è la creatura mostruosa che per eccellenza proviene dall'Egitto, un nodo su cui occorrerà tornare.⁹

«Il serpente può infilarsi nella terra e riemergerne. Il ritorno dalla terra, dove riposano i morti, e insieme la capacità di rinnovare la spoglia fanno del serpente il simbolo più naturale dell'immortalità e della rinascita».¹⁰ È davvero morta Clorinda, il serpente? La sua è davvero una pacificata, pacificante presenza nel luminoso aldilà? Ricordiamo che all'inabissarsi di Kore corrisponde l'emersione di Proserpina; che la donna – e in particolare, la donna-serpente, la donna-drago – quando violata, scivola nell'ombra della metamorfosi e prosegue in altra forma il proprio cammino. Da Clorinda non dovremmo aspettarci nulla di diverso.

7.2. Ritornanza (parte I): l'Egitto, la donna-albero

Goffredo ha mandato per tre volte dei prescelti – una chiamata strutturale, fiabesca – e non ha ancora ottenuto ciò che voleva. Altri ancora si sottopongono alla prova, ma non resistono e tornano indietro. La selva 'minaccia' (XIII 31, 8) – ma non attua. Questo però i cavalieri non lo sanno. Giunge infine il turno di Tancredi:

Era il prence Tancredi intanto sorto
a seppellir la sua diletta amica,
e benché in volto sia languido e smorto
e mal atto a portar elmo o lorica,
nulla di men, poi che 'l bisogno ha scorto,
ei non ricusa il rischio o la fatica,
ché 'l cor vivace il suo vigor trasfonde
al corpo sì che par ch'esso n'abbonde.
(XIII 32)

⁸ KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., p. 56.

⁹ *Infra*, I.7.2.

¹⁰ ABY WARBURG, *Il rituale del serpente*, cit., p. 54.

Tancredi ritorna dalla sepoltura di Clorinda. È ancora sospeso tra due mondi: la guerra non gli appartiene ancora, e infatti è disarmato (v. 4) e sempre volto alla «diletta amica». Eppure decide di fare il proprio dovere, fingendo di riuscire a portarlo a compimento (significativo quel «par» del verso 8: Tancredi ha la *facies* del crociato, ma al momento non ne ha l'*animus*, come Piero l'Eremita ha ben lasciato comprendere nel suo terribile monologo al canto XII, 86-88). Supera brillantemente la prima prova, quella del baccano infernale. Si trova poi dinanzi alla immaginifica, irreale «città del foco» (XIII 33, 8), che è parzialmente calcata sulla Dite dantesca, ma:

Si distingue qui che l'intero canto è la versione squisitamente tassessa del motivo, pressoché obbligato nell'epica, del *descensus ad inferos*. Per il Tasso è l'inferno dell'inconscio personale, dell'ignoto psichico. Ma prende, come nella città fiammeggiante, alcuni degli scenari dell'Ade tradizionale. E la finzione minuta di queste scene tende a rendere l'iper-realismo talvolta caratteristico dell'incubo.¹¹

Tancredi, figura sull'orlo dell'Ade, dinanzi a questo inferno 'psichico' ha una prima incertezza:

Allor s'arrettra, e dubbio alquanto resta
fra sé dicendo: «Or qui che vaglion l'armi?
Ne le fauci de' mostri, e 'n gola a questa
devoratrice fiamma andrò a gettarmi?
Non mai la vita, ove cagione onesta
del comun pro la chieda, altri risparmi,
ma né prodigo sia d'anima grande
uom degno; e tale è ben chi la spande.

Pur l'oste che dirà, s'indarno i' riedo?
qual altra selva ha di troncar speranza?
Né intentato lasciar vorrà Goffredo
mai questo varco. Or s'oltre alcun s'avanza,
forse l'incendio che qui sorto i' vedo
fia d'effetto minor che di sembianza,
ma seguane che pote.» E in questo dire,
dentro saltovvi. Oh memorando ardire!
(XIII 34-35)

Tancredi esita di fronte all'orrore che lo circonda, ma poi si sottopone a un «processo di razionalizzazione»¹² per comprendere l'evento. Non lasciandosi dominare dalla paura, gestisce le larve che gli si parano davanti. Pungolo che lo spinge a saltare nella città di Dite è il pensiero dell'esercito, e l'immagine sovrana di Goffredo. Tancredi qui pensa come un crociato, come un soldato che guarda al bene comune della propria fazione, che si sacrifica in nome di una collettività. Considerando l'impossibilità di procurarsi legname altrove, e fissando con gli occhi della mente il

¹¹ Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1 a strofe 27, p. 539.

¹² Ivi, nt. 3, p. 542.

capitano, che a motivo dell'assoluta priorità che dà alle macchine da guerra non cesserebbe di provare a penetrare nella selva di Saron, Tancredi risponde al dubbio con un vero e proprio 'salto della fede'. Il cavaliere supera così la seconda prova. Passa per una nube spessa, che fa calare su di lui il buio e il freddo, come contrasto dell'infuocata Dite. Poi sembra tornare la calma:

Al fine un largo spazio in forma scorge
d'anfiteatro, e non è pianta in esso,
salvo che nel suo mezzo altero sorge,
quasi eccelsa piramide, un cipresso.
Colà si drizza, e nel mirar s'accorge
ch'era di vari segni il tronco impresso,
simili a quei che in vece usò di scritto
l'antico già misterioso Egitto.
(XIII 38)

Nella desolazione dell'intorno, si erge un unico albero al centro della scena: un cipresso, «quasi eccelsa piramide». Clorinda era l'«eccelsa» nell'ultimo combattimento dalla torre (XI 27, 8); «sublime» (XI 46, 4) 'grande' (XI 83, 5), «alta» (XI 86, 4), «immensa» (XIII 1, 1) era la torre cristiana. «Quasi eccelsa piramide» è il cipresso, albero dalla forma peculiare, che può, dal punto di vista biologico, essere *horizontalis*, (femmina) o appunto *pyramidalis* (maschio).¹³ Il segno della piramide – e in tralice, della torre – è insito al cipresso. La sua apparizione risulta tanto più spaventosa a motivo dell'isolamento dell'albero al centro della scena: «[...] e non è pianta in esso,/ salvo che nel suo mezzo altero sorge,/ quasi eccelsa piramide, un cipresso» (XIII, 2-4). La foresta intorno, una piana nuda da cui si erge, maestoso, un albero solo: *lignum etiam vitae in medio paradisi* (Gen. 2, 9). Il cipresso è il segno rovesciato di un Eden infero, in cui albero e serpente tornano ad avvicinarsi e si fondono l'uno nell'altro; se nel *Genesi* l'albero ospitava un serpente parlante, qui l'albero, come si vedrà, parla da sé perché 'abitato' dal serpente Clorinda, e quel che dice è tentazione – perdizione. Ben diverso, benché evidentemente intarsiato nella memoria del Tasso, è il cipresso di Atlante, colpito casualmente da Ruggiero durante il combattimento con Marfisa del *Furioso* (XXXVI 58 sgg.). Il cipresso ferito risveglia l'anima assopita del mago, che rivela il nodo di affetti obliato, il legame familiare tra i due guerrieri e la loro infanzia divina. È albero di pacificazione. Più simile, forse, al cipresso-Clorinda è la Bradamante che indossa una sopravveste ricamata «di cipresso che mai non si rinfranca» (XXXII 47, 5), una Bradamante assetata di morte e di vendetta, che insegue il fantasma del tradimento di Ruggiero e di Marfisa. Avendo forse in mente questa immagine persecutoria ariostesca, il Tasso plasma il proprio cipresso; un cipresso di un paradiso infernale. Quello edenico, tuttavia, non è l'unico segnale veterotestamentario in riferimento all'albero: Clorinda, nella *Conquistata*, incontrerà, prima di morire, un altro albero di origini bibliche ma di tutt'altro significato.

¹³ *Grande Dizionario della Lingua*, a cura di Salvatore Battaglia, UTET, Torino 1971, vol. III, p. 173.

Tale albero – ricalcato sull'albero del capitolo 4 di *Daniele* – compare in sogno, in quel sogno che Clorinda tace ad Arsete – e al lettore – nella *Liberata* («[...] ed ella pensa e teme,/ ch'un altro simil sogno il cor le preme», XII 40, 7-8). Nel sogno, (*Gerusalemme conquistata*, XV 41-47) l'albero immenso prefigura il momento della sua conversione. Salvaneschi a questo proposito scrive:

[...] l'intera scena clorindiana della selva si gioca in un drammatico fervore di somiglianza e antitesi con il sogno della *Conquistata*: l'individualità solitaria e altera del cipresso, l'interiorità tormentata e l'interiore tormento del fantasma che racchiude, contrastano con l'ecumenismo dispiegato della pianta onirica, con la sua espansione verso l'esterno cui corrisponde il moto affluente della folla di etnie che a lei ricorre, intorno a lei si aduna. È una pianta che non ha nome, non può averne, perché solo è pronome. È la pianta dell'*altri* che tutte le comprende (*frondeggia dal cipresso, e cedro, e palma*); come tale si oppone al cipresso del sé, in una corrispondenza dei moti contrari [...]. Ma, come sempre, il moto contrario si precisa su entità identiche: [...].¹⁴

Sul tronco del cipresso piramidale, il «cipresso del sé»,¹⁵ si scorgono dei «segni» (XIII 38, 6) che somigliano ai geroglifici. Nella stanza 39, il narratore dice che «Fra i segni ignoti alcune note [Tancredi] ha scorte/ del sermon di Soria [...]» (vv. 1-2). Si tratta perciò della lingua egizia? Il narratore lascia intendere che forse non si tratti di identità, ma di somiglianza. Ci costringe, però, a soffermarci su tre indizi che ha seminato all'interno del canto XIII: la Sfinge (18, 8), la piramide (38, 4) e la lingua scritta de «l'antico già misterioso Egitto» (38, 8). «Nella *Liberata* [...] l'antica scrittura egizia si dimostra icona, segno esoterico di un denso universo simbolico» che rappresenta la «oscurità degli affetti, della privazione, della separazione e dissimiglianza che segnano fatalmente il destino dell'individuo». ¹⁶ Sull'Egitto il Tasso mediterà nei *Dialoghi*, come è già stato ampiamente rilevato da Rigoni e da Basile,¹⁷ e in questa meditazione giungerà a sostenere il «mito di una *prisca sapientia*

¹⁴ ENRICA SALVANESCHI, "*Gerusalemme liberata*", cit., pp. 55-56.

¹⁵ Ivi, p. 56.

¹⁶ GIOVANNA SCIANATICO, *Op. cit.*, p. 129.

¹⁷ MARIO ANDREA RIGONI, *Un dialogo del Tasso: dalla parola al geroglifico*, in «Lettere italiane», 24, 1, 1972, pp. 30-44; BRUNO BASILE, *Poëta melancholicus*, cit. Basile sottolinea il fatto che il Tasso si sia avvicinato al mondo egizio solo nella fase più tarda della sua vita, e tale tesi è ripresa anche da Guglielminetti sulla scorta di Basile (MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Canto XIII, in Lettura della "Gerusalemme liberata"*, a cura di Franco Tomasi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005, pp. 326-327). Guglielminetti sostiene: «Orbene, non essendo le ottave 38-39 del canto XIII il minisquarcio di un altro libro sui geroglifici postillato dal Tasso, rimanendo di conseguenza una sequenza narrativa preceduta e seguita da altre, quel che preme è capire quanto accade subito dopo, protagonisti sempre Tancredi e il cipresso. Del qual evidentemente il cavaliere cristiano ha inteso il linguaggio straniero, l'arabo di Clorinda, ma non misterioso, né solare né egizio» (Ivi, p. 327). La questione, però, sembrerebbe più sfumata e complessa. Chiaramente la *Liberata* non è, e non vuole essere, un trattato sui geroglifici – ma possiamo dire altrettanto dei *Dialoghi*. E se indubbiamente l'interesse per il mondo egizio compare, *expressis verbis*, nell'opera della maturità, della vecchiaia, dell'autore, è innegabile che una certa fascinazione – una certa ricezione – dell'Egitto sia già presente (si veda anche, al XIII 18, 8, il riferimento alla Sfinge). Se è vero che l'interesse del Tasso per l'Egitto è databile, dal punto di vista biografico, alla sua lettura e alle postille del saggio *Gli Obelischi di Roma* di Michele Mercati, credo che sia opportuno muoversi con più cautela sugli interessi, le curiosità e le nozioni che un autore ha a disposizione e che la storia non può 'certificare'. Dal punto di vista meramente testuale, poi, l'univocità dell'interpretazione di Guglielminetti sembra non tener conto del fatto che i «segni» descritti sul cipresso sono «simili a quei che in vece usò di scritto/ l'antico già misterioso Egitto» (XIII 38, 6-8). «Simili», non uguali, si potrà obiettare. E in effetti questo è ciò che dice il testo, che però dice anche che Tancredi: «Fra i segni ignoti alcune note ha scorte/ del sermon di Soria [...]» (XIII 39, 1-2). Tancredi non comprende tutto, comprende solo le parti scritte nel «sermon di Soria». Perciò la questione è molto più delicata, sfumata, e poeticamente problematica. Il *focus*

egizia»,¹⁸ il «geroglifico come Eden della verità e del silenzio».¹⁹ L'Egitto sapienziale, l'Egitto misterioso e forse più 'vero' del mondo tangibile che circonda gli eroi della *Liberata* è patria ideale di un personaggio senza terra come Clorinda – Clorinda che nell'infanzia viene da Arsete condotta in questa terra misteriosa, in cui, dal punto di vista narrativo, si sottrae al lettore e 'scompare' (XII 33-34). L'Egitto, nazione che pone la morte – e, ancora di più, l'aldilà – al centro del proprio pensiero, che giunge a significare gli inferi,²⁰ è perciò terra dell'infanzia e della prima giovinezza di Clorinda, ma anche, necessariamente, terra del ritorno di colei che ritorna, della non-morta Clorinda, la quale finisce così per incarnare, a tutti gli effetti, i segni dispersi nel canto XIII del mondo che dietro l'egida dell'Egitto si nasconde.

Ecco ciò che i geroglifici – o i caratteri che a essi si avvicinano – dicono a Tancredi, colui che sa comprenderli, che è fratello inconsapevole di quel mondo:

«O tu che dentro a i chiostri de la morte
osasti por, guerriero audace, il piede,
deh! se non sei crudel quanto sei forte,
deh! non turbar questa secreta sede.
Perdona a l'alme omai di luce prive:
non dee guerra co' morti aver chi vive».
(XIII 39, 3-8)

Questo episodio non può non far pensare a quello di Polidoro (*Aen.*, III) e Pier delle Vigne (*Inf.* XIII), come indica Chiappelli,²¹ e, naturalmente, a quello di Astolfo tramutato in mirto (*Orl. Fur.*, VI), su cui infine si dovrà tornare.²² Ma una prima, evidente differenza è che nei racconti che precedono il canto del Tasso gli alberi si esprimono immediatamente a parole. Qui, il cipresso reca una scritta, una scritta a caratteri misteriosi che parla per prima. Finora l'albero tace. Un precedente tutto da indagare in questo senso potrebbe allora essere – *mutatis mutandis* – quello del Mantegna nel *Trionfo della Virtù*, o *Minerva caccia i Vizi dal giardino delle Virtù* (1500-1502),²³ conservato a Mantova almeno, pare, fino al 1627,²⁴ in cui troviamo una donna-albero che si distingue, per segno, dagli uomini-albero di Virgilio, di Dante e di Ariosto.

di queste ottave non è tanto la lingua in sé, quanto l'aura che il cipresso piramidale, dalle scritte in pseudo-geroglifico, crea, e il fatto che quest'aura sia significante di qualcosa di più fondo. Naturalmente, lo ripetiamo, questo non è un trattato sull'antico Egitto. L'antico Egitto è piuttosto segno che indica un *quid* che alla lettura scivola via; carpire, o almeno circoscrivere, quel *quid* è uno degli scopi di questo lavoro.

¹⁸ BRUNO BASILE, *Poëta melancholicus*, cit., p. 7.

¹⁹ MARIO ANDREA RIGONI, *Op. cit.*, p. 37.

²⁰ FURIO JESI, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, in «Aegyptus», 45, 1, 1965, p. 58.

²¹ Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1 a strofe 41, p. 545.

²² *Infra*, App., 2.

²³ Per una introduzione sul periodo di Andrea Mantegna presso lo Studiolo di Isabella d'Este, periodo che vede anche la nascita del *Trionfo della Virtù*, si rimanda a *Mantegna 1431-1506*, a cura di GIOVANNI AGOSTI e DOMINIQUE THIÉBAUT, Musée du Louvre, Parigi 2008, pp. 327 sgg.

²⁴ Ivi, p. 349.

Non stupisce – e non deve stupire – la riemersione del segno di Dafne,²⁵ già archetipo, quasi dal principio, di Clorinda in quanto colei che si sottrae al Sauroctono, colei che, scegliendo il potente emblema della verginità, trasmigra in un altrove arboreo.²⁶ La Dafne del Mantegna, all'estrema sinistra del dipinto, ha già subito la metamorfosi in alloro, e forse è proprio l'averla ritratta in questo momento estremo a renderla tanto straniante agli occhi dello spettatore. Non c'è sensualità o compiacimento in questa trasformazione – tutt'altra sarà la Dafne del Bernini, tutt'altra, già in origine, la Dafne di Ovidio. La Dafne del Mantegna è una autentica rappresentazione del perturbante femminile. La bocca è aperta, il viso è rivolto alla possente, piena e vitale Minerva, vergine sorella e guerriera (clorindea?), e le braccia, fatte rami, sono levate verso l'alto, in una sorta di lignea, autoinflitta crocifissione. Intorno al corpo, il celebre nastro che contiene le tre iscrizioni più o meno misteriose (forse sulla scorta di quelle comprensibilissime richieste da Pilato?). Se la prima è in latino (*AGITE PELLITE SEDIBVS NOSTRIS/ FOEDA HAEC VICIORV[M] MONSTRA/ VIRTVTVM COELITVS AD NOS RED[E]V[N]TIVM DIVAE COMITES*), sulla seconda e sulla terza il dibattito è ancora aperto, e il significato resta oscuro.²⁷ Non vogliamo qui entrare nel merito di una questione tanto complessa e che ci porterebbe altrove. Quel che è bene mettere in rilievo è però questa affinità tra donne-albero silenti, che recano su un corpo-corteccia un messaggio da decifrare che però resta, di fatto, opaco e incerto. Tancredi stesso, infatti, riconosce «[f]ra i segni ignoti *alcune note* [...] / del sermon di Sorìa» (XIII 39, 1-2): parte del messaggio resta incompreso e non letto. Ciò che vuol trasmettere la Dafne del Mantegna non è comprensibile al lettore, o meglio, lo è, ma solo parzialmente. Ciò che vuole trasmettere, allora, non è – o non è del tutto – l'idea di un messaggio, ma quella di un enigma. L'autore stesso non permette, avvalendosi probabilmente di lingue parzialmente ricostruite, che lo spettatore,

²⁵ Curiosamente, in *Mantegna 1431-1506*, cit., questo personaggio non viene identificato con Dafne, ma genericamente con «una figura umana trasformata in alloro – Förster e Lightbown la identificano in un ulivo, pianta sacra a Minerva», p. 350. In RONALD LIGHTBOWN, *Mantegna corredato da un catalogo completo dei dipinti, dei disegni e delle stampe*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1986, p. 231 si legge però che: «L'albero di Dafne non è un alloro bensì un ulivo, attributo di Atena; tuttavia, nella raffigurazione di questo motivo Mantegna rispetta la tradizione iconografica [si rimanda a W. STECHOW, *Apollo und Daphne*, Studien der Bibliothek Warburg, 23, 1932, tavv. 1-13] in cui Dafne appare come un albero dalla testa umana. Forse il maestro intendeva qui rappresentare l'unione tra la sapienza e le arti, fondendo l'ulivo – attributo della sapiente Atena – e la figura di Dafne che incarna la castità in quanto la ninfa si mutò in alloro per sfuggire ad Apollo».

²⁶ *Supra*, I, 3; I, 6. Interessante e fecondo, in questo senso, è il confronto cui accenna EDGAR WIND in *Op. cit.*, pp. 143-145 tra la figura di Dafne e quella di Chloris. Ora, come si è già visto, Chloris è uno dei personaggi che potrebbe aver favorito l'invenzione del nome Clorinda da parte del Tasso (*supra*, I, 1.3.); Wind vede con molta chiarezza la sovrapposizione di Chloris a Dafne nella *Primavera* di Botticelli. Dove però Chloris, intrinsecamente legata al segno del fiore, porta a fecondità (si veda ancora EDGAR WIND, *Op. cit.*, p. 145, in cui si evidenzia la forte relazione tra Chloris e Flora), Clorinda-Dafne, ancora una volta, porta a un alidilà spaventoso da cui nulla può fiorire – se non Erminia, forse, doppio di Clorinda, che ritorna nel canto XIX e su cui cala la sospensione del racconto: potrà avere il suo lieto fine con Tancredi? Avrà il suo «guiderdone» (XIX 114, 7)? Al proposito, rimando a ENRICA SALVANESCHI, «*Gerusalemme liberata*», cit., pp. 20-21.

²⁷ «[...] in caratteri maiuscoli latini, pseudo-greci e pseudo-ebraici», in *Mantegna 1431-1506*, cit., p. 350. Sulla ragione della scelta delle lingue, o meglio, delle 'pseudo-lingue', però, non si dice nulla.

il Tancredi che si trova dinanzi al quadro, possa decifrare interamente le scritte. I segni sul cipresso corrono paralleli a quelli sull'alloro, dunque: le donne-albero rivelano solo ciò che desiderano.

Se la Dafne del Mantegna resta senza voce, l'albero-Clorinda parlerà soltanto – e in questo sì, c'è continuità con l'episodio di Polidoro, di Pier delle Vigne e di Astolfo – in seguito a un atto dettato da una forza intima e misteriosa, una vera e propria ὕβρις, che spinge Tancredi, così come gli interlocutori degli altri uomini-albero, ad agire rovinosamente:

Così dicea quel motto. Egli era intento
de le brevi parole a i sensi occulti:
fremere intanto udia continuo il vento
tra le frondi del bosco e tra i virgulti,
e trarne un suon che flebile concento
par d'umani sospiri e di singulti,
e un non so che confuso instilla al core
di pietà, di spavento e di dolore.

Pur tragge al fin la spada, e con gran forza
percote l'alta pianta. Oh meraviglia!
manda fuor sangue la recisa scorza,
e fa la terra intorno a sé vermiglia.
Tutto si raccapriccia, e pur rinforza
il colpo e 'l fin vederne ei si consiglia.
Allor, quasi di tomba, uscir ne sente
un indistinto gemito dolente,

che poi distinto in voci: – Ahi! troppo – disse
– m'hai tu, Tancredi, offeso; or tanto basti.
Tu dal corpo che meco e per me visse,
felice albergo, già mi discacciasti:
perché il misero tronco, a cui m'affisse
il duro destino, anco mi guasti?
Dopo la morte gli avversari tuoi
crudel, ne' lor sepolcri offender vuoi?

Clorinda fui: né sol qui spirto umano
albergo in questa pianta rozza e dura,
ma ciascun altro ancor, franco o pagano,
che lassi i membri a piè de l'alte mura,
astretto è qui da novo incanto e strano,
non so s'io dica in corpo o in sepoltura.
Son di sensi animati i rami e i tronchi,
e micidial sei tu, se legno tronchi. –
(XIII 40-43)

Se sulla corteccia del cipresso una delle parole centrali era forse «Perdona» (XIII 39, 7), invocazione che Clorinda morente indirizzava a Tancredi («Amico, hai vinto: io ti perdón... perdona», XII 66, 1), elemento che perciò rimanda a una Clorinda quasi angelica nel suo volgersi all'aldilà, le parole proferite sono invece quelle di una tremenda furia infera, o infernale, che non ha perdonato Tancredi di averla uccisa e che non gli perdona questa ulteriore ferita (XIII 42). Non c'è amicizia (XII 66, 1),

perdono, beatificazione, e tantomeno amore (si ricordi il controverso sogno di Tancredi: «Quivi io beata amando godo [...] / vivi e sappi ch'io t'amo [...]», XII 92, 5; 93, 3). Resta però, fortissimo, il peso del nome. Per la prima volta, Clorinda chiama Tancredi per nome, e rivela a Tancredi il proprio nome (XIII 42, 2; 43, 1), quasi che, nell'annichilamento dell'aldilà, il nome sia ultima traccia per segnare l'esistenza che persiste, benché in forma larvale (e in questo il Tasso ha imparato la superba lezione dantesca); il nome di Clorinda, qui, sembra inoltre significare la distanza. Rivelato il nome dopo aver avuto accesso all'aldilà, Clorinda marca il suo essere altrove, l'impossibilità, ormai, di essere raggiunta. Il movimento di fuga, perpetuo, come si è visto finora, per il personaggio di Clorinda, ora si ferma; la vergine è cristallizzata nell'albero, un albero-piramide, o albero-torre, che infine la riveste e ne garantisce l'imprendibilità. Tancredi può ferire il tronco, ma in nessun modo può raggiungere lei. Il nome, allora, si fa segno fortissimo dell'assenza.

Polidoro, Pier delle Vigne e Astolfo portano gli interlocutori che li hanno colpiti a provare timore, paura, raccapriccio, proprio per questo contatto che aprono con l'alterità (che sia aldilà, che sia maleficio, non importa). L'episodio di Clorinda opera in modo più violento sull'*animus* di Tancredi non solo perché scava nel senso di colpa del guerriero, ma anche perché, con le sue parole, rivela una realtà atroce: le anime di tutti i combattenti della crociata, pagane e cristiane, sono nelle piante (XIII 43, 3-6). Il paradiso è per i crociati, almeno per il momento, escluso. Ecco che bastano tre versi a svuotare il cielo, e il lettore quasi non se ne accorge. La crociata non è più un viaggio verso la beatitudine. L'orizzonte del crociato può essere solo il torbido, sanguinante, fosco Eden di Saron.

Tenendo questo a mente si può cogliere più in profondità quanto indicato da Della Terza, cioè che «il vero itinerario della paura passa attraverso gli incerti e inesplorati labirinti della coscienza».²⁸ Non solo la colpa, ma l'orrore del dubbio schiaccia Tancredi. Il sogno di Clorinda celeste svapora: l'orrore di Clorinda-Proserpina afferra l'eroe e lo vince.

7.3. Ritornanza (parte II): il cavaliere «vinto»

Clorinda torna a suo modo dall'aldilà: torna in figura di incubo. Rappresentata come Pier delle Vigne, Clorinda, nel suo Inferno, non è colei che subisce la pena, ma colei, si direbbe, che la infligge. Infernale, appunto, è la ripetizione infinita dello stesso atto: potenzialmente infinita è la ripetizione del ferimento da parte di Tancredi.

Virgilio, mellifluido, invita Dante: «[...] Se tu tronchi / Qualche fraschetta d'una d'este piante, / Li pensier c'hai, si faran tutti monchi» (*Inf.*, XIII 28-30). Dante ubbidisce al maestro, e provoca dolore ulteriore al povero Pier delle Vigne. Tancredi, dinanzi all'invito a non «turbar questa secreta sede» (XIII 39, 6), si ferma, medita, e poi assesta «con gran forza» un colpo alla scorza (XIII 41, 1). Se

²⁸ DANTE DELLA TERZA, *Op. cit.*, p. 411.

Dante agisce dietro al sadico invito di Virgilio, Tancredi fa da sé, irrazionalmente, e si condanna a ripetere – ancora e ancora – lo stesso gesto di violenza su Clorinda. Lo «spirto di fé, di carità, di speme» (XII 65, 6), quel «[...] non so che di flebile e soave» (XII 66, 6) che Tancredi aveva sperimentato alla morte e al battesimo di Clorinda cede a «[...] un non so che confuso» che «[...] instilla al core/ di pietà, di spavento e di dolore» (XIII 40, 7-8). Il canto XIII sembra essere una versione in chiasmo del canto XII, in cui la luce si ottenebra, e l'angelico si volge al demoniaco. Tancredi stesso, che abbiamo visto disperarsi per il dolore, sembra essere improvvisamente impermeabile all'esperienza passata, quasi si tratti di un eroe solare a prescindere, che colpisce il serpente ancor prima di riconoscerlo perché non sa farne a meno.²⁹

Pierpaolo Fornaro ha ben messo in rilievo la funzione delle Arpie nei confronti dei dannati al canto XIII dell'*Inferno* dantesco: «Proprio dalle Arpie il suicida riceve, come estremo rimedio alla privazione della parola naturale, la ferita».³⁰ La ὄβρις di Tancredi, come quella di un'Arpia, è quella che strappa Clorinda al silenzio, la costringe alla parola; e va di pari passo con la ὄβρις dei crociati.³¹

²⁹ Interessante, in questo ambito, la lettura che dà Scianatico all'episodio: «Il gesto violento di Tancredi è la ripetizione del rito – erotico – di morte, compiuto sul corpo di Clorinda. Il passato rimosso viene richiamato in vita dalla coazione a ripetere che deriva da moti pulsionali profondi, in cui la sbarra della rimozione cambia segno al desiderio, trasformandolo in colpa e paura. L'albero che Tancredi colpisce è già Clorinda, già ne ha assunto, allo sguardo interpretante del cavaliere, il linguaggio e i lamenti», GIOVANNA SCIANATICO, *Op. cit.*, p. 131.

³⁰ PIERPAOLO FORNARO, *Arpie, Servio e lamenti* (Inf. XIII 15), in «Lettere italiane», XLVIII, 2, 1991, p. 177.

³¹ Si è già visto che il Tasso ha posto la violenza di entrambe le parti (guerrieri pagani e cristiani) al centro della sua opera. È difficile credere che una sensibilità pari a quella tassiana, così pronta a cogliere e soffrire le incoerenze e i nodi del credo cattolico e della Controriforma, non abbia riletto le cronache delle crociate comprendendone le criticità, le aporie. Da questo punto di vista, per quanto porti in un'altra direzione e si riferisca a un altro contesto storico e geografico, può essere significativa – e può cogliere un'atmosfera parallela, benché traslata in un altrove cronologico – la riflessione di MARTIN BERNAL in *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. I: *The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, Free Association Books, London 1987, pp. 121-122: «In 390 AD the temple of Serapis and the adjacent great library of Alexandria were destroyed by a Christian mob; twenty-five years later, the brilliant and beautiful philosopher and mathematician Hypatia was gruesomely murdered in the same city by a gang of monks instigated by St. Cyril. These two acts of violence mark the end of Egypto-Paganism and the beginning of the Christian Dark Ages». La tesi di fondo di Bernal è molto controversa, e questo non è il luogo per affrontarla. La vicenda di Tancredi e di Clorinda sembra però, almeno in qualche misura, ribadire questa inquietante e atroce realtà. C'è stato un filone della cristianità – quella non più perseguitata ma perseguitante, quella non più volta a un Regno dei cieli ma ai regni degli uomini – che ha incarnato una congerie di violenza che nulla aveva del cristianesimo delle origini – durato davvero troppo poco e velocemente sovvertito e pervertito. Ipazia, e la fine di un mondo pagano con lei, ne subiscono la implacabile, fanatica sete di sangue – e ai fini di questo lavoro potrebbe far pensare il fatto che questo avvenga, a quanto pare, proprio sulla scorta di quello che sarebbe poi stato considerato un santo, Cirillo. Clorinda subisce la stessa sorte quale simbolo di un mondo sull'orlo della conquista, quello che il Tasso definisce 'pagano' e che vive a Gerusalemme – quella stessa Gerusalemme che verrà inondata di sangue da Goffredo stesso. Il ferimento reiterato di Clorinda sembrerebbe perciò esemplificare con il segno – senza esplicitarlo, ma facendo uso, per così dire, di un 'geroglifico' – questa sorta di ferocia animale e irrazionale. Tale sentimento contribuirebbe a spiegare il perché del continuo lavoro tassiano intorno a quest'opera, e la continua esigenza di subire i controlli di amici e addetti ai lavori: c'è, al fondo della *Gerusalemme*, qualcosa di intangibilmente eretico, e forse la figura di Clorinda, più di altre, sintetizza, a segni, non a parole, questo miseroso e inquieto *quid*.

Va peraltro rilevato che il cartiglio in cui Mantegna avvolge Dafne nel suo dipinto è un'invocazione alla virtù che deve opporsi alla mostruosità del vizio. Se è vero che Clorinda è per eccellenza la creatura 'mostruosa' della *Liberata*, è altresì vero che Tancredi assume spesso le caratteristiche di lei, fino ad assurgere, appunto, al ruolo dell'Arpia. La 'virtù' della verginità di Clorinda è continuamente insidiata dalla mostruosità della violenza di Tancredi.

Tancredi dichiara così guerra a una Dafne incubica, ritornante, e dalla perturbante purità. Il ruolo persecutorio che ricopre si ritorce però contro di lui:

Qual l'infermo talor ch'in sogno scorge
drago o cinta di fiamme alta Chimera
se ben sospetta o in parte anco s'accorge
che 'l simulacro sia non forma vera,
pur desia di fuggir, tanto gli porge
spavento la sembianza orrida e fera,
tal il timido amante a pien non crede
a i falsi inganni, e pur ne teme e cede.

E, dentro, il cor gli è in modo tal conquiso
da vari affetti che s'agghiaccia e trema,
e nel moto potente ed improvviso
gli cade il ferro, e'l manco è in lui la tema.
Va fuor di sé: presente aver gli è avviso
l'offesa donna sua che plori e gema,
né può soffrir di rimirar quel sangue
né quei gemiti udir d'egro che langue.

Così quel contra morte audace core
nulla forma turbò d'alto spavento,
ma lui che solo è fievole in amore
falsa imago deluse e van lamento.
Il suo caduto ferro intanto fore
portò del bosco impetüoso vento,
s che vinto partissi; e in su la strada
ritrovò poscia e ripigliò la spada.
(XIII 44-46)

«Trafitto»,³² come il melanconico, come Bellerofonte, dal proprio mostro dopo aver trafitto a sua volta, Tancredi si ritrova infine, per l'ultima volta, dinanzi al suo drago, alla sua «alta Chimera» (XIII 44, 2; da notare il richiamo ennesimo all'altezza, alla verticalità, alla grandezza, alla sproporzione), quella che di Clorinda ha solo il nome, che è proiezione di sé – ma questo, ai fini di una lettura del segno mitico, non ha importanza. Tancredi «sospetta o in parte anco s'accorge/ che 'l simulacro sia non forma vera» (XIII 44, 3-4), ma la sua reazione non cambia. Del resto, giunti fino a qui, conosciamo già le due espressioni «simulacro» e «non forma vera», le abbiamo già trovate riguardo a Clorinda, e abbiamo già visto che la natura di esse era solo l'ennesima conferma della natura fantasmagorica, fantasmatica della vergine guerriera. In qualità di «simulacro» (VII 100, 1), Clorinda – Belzebù nei panni di Clorinda – dà inizio a una guerra; e in quanto «non vera Clorinda» (VI 112, 2), la forma di Clorinda (Erminia) trascina via Tancredi, privando Goffredo dell'ultimo fiore della cavalleria e lasciando Argante campione del campo.³³ La forma, anzi, per quanto non vera, simulata, nella *Liberata* coincide con la realtà – forse non con la verità, ma la verità non è l'assillo di Tancredi.

³² TORQUATO TASSO, *Il Messaggero*, in *Dialoghi*, cit., vol. I, p. 19.

³³ *Supra*, I.4.3-4.

E infatti, benché non credendo «a pieno» (XIII 44, 7), «pur ne teme e cede» (XIII 44, 8). La perdita della spada è in questo contesto molto significativa: Tancredi, «fuor di sé» (XIII 45, 4), perde il segno della propria identità. L'uccisore del drago non riesce a uccidere il mostro che sta in agguato, che attacca dall'interno. La foresta invitta sputa fuori quell'ultimo segno di lui, e si richiude alle sue spalle, imperturbata, impenetrabile:

l'avventura dei crociati nella foresta della magia diabolica equivale a una discesa agli inferi [...]. [...] il rito iniziatico dell'*Eneide* comporta un processo di rinnovamento che giunge al suo termine, nella terra degli Elisi, dopo un ciclo di prove della coscienza infelice, mentre nella *Gerusalemme* l'iniziazione si arresta, l'ostacolo non viene superato: prevale il disordine e l'impuro, che solo Rinaldo potrà rimuovere più tardi.³⁴

Clorinda resta non-morta. Si pietrifica il momento in cui era morente nell'endecasillabo «né quei gemiti udir d'egro che langue» (XIII 45, 8), che è *pendant* prezioso del «piè» che «manca egro e languente» (XII 64, 8). L'immagine di Clorinda nel momento che precede la morte è confitto nella mente di Tancredi, e il suo è un continuo, pressante riproporsi con scarse variazioni sul tema.

Tornato al campo cristiano, Tancredi si presenta di fronte a Goffredo, e dopo aver brevemente raccontato la prima parte dell'avventura, quella dell'attraversamento della città infuocata, aggiunge:

Di più dirò: ch'a gli alberi dà vita
spirito uman che sente e che ragiona.
Per prova sollo; io n'ho la voce udita
che nel cor flebilmente anco mi suona.
Stilla sangue de' tronchi ogni ferita,
quasi di molle carne abbian persona.
No, no, più non potrei (vinto mi chiamo)
né corteccia scorzar, né sveller ramo.
(XIII 49)

Tancredi non nomina Clorinda – è Clorinda, abbiamo visto, ad aver nominato lui. La sua presenza vegetale è numinosa e terribile. La sua permanenza, in qualunque forma, è disturbante e non dà pace. Al cavaliere non resta perciò che chiamarsi vinto (fortissima è l'espressione «vinto mi chiamo», XIII 49, 7, con cui definisce se stesso) e sostenere, dinanzi a Goffredo, che non entrerà più nella selva. La guerra, apparentemente, è perduta. Tancredi non sa sconfiggere il proprio albero – che come ricorda Jung è segno materno, ancestrale e problematico, e può portare l'uomo alla follia.³⁵ Verrà Rinaldo a

³⁴ EZIO RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, cit., vol. I, p. 505.

³⁵ «Nei misteri di Ecate si usava spezzare una verga chiamata *leukóphylos* [dalle bianche foglie]. Questa vera proteggeva la purezza delle vergini e rendeva folle chiunque la toccasse. Ritroviamo qui il motivo dell'albero sacro che [...] non poteva essere toccato; solo un pazzo avrebbe osato farlo», CARL GUSTAV JUNG, *Simboli della trasformazione*, cit., pp. 360-361; e in effetti, Tancredi, già «forsennato» (XII 77, 2), «[v]a fuor di sé» (XIII 45, 5) dopo aver percosso il cipresso e ascoltato la voce di Clorinda. Interessante e rilevante è, di nuovo, il riferimento a Ecate che si affianca alla figura della vergine guerriera.

combattere vittoriosamente il proprio mirto-Alcina. Eppure il segno del cipresso ha ancora un'ultima cosa da dire. Per ascoltarne la flebile voce, bisogna volgersi ancora una volta a Ovidio, a Ciparisso, e più in particolare a come questa storia fu interpretata da un grande bulimico del mito, Marino:

In epoca barocca si tentò anche un'altra interpretazione allegorica della vicenda di Ciparisso che così riassunse il cavalier Marino nell'Allegoria che precede il canto quinto dell'Adone: «Per Ciparisso mutato in cipresso, siamo avvertiti a non porre con ismoderamento la nostra affezione alle cose mortali, acciocché poi mancandoci, non abbiamo a menar la vita sempre in lacrime ed in dolori». Il poeta, sulla scia di Ovidio, cantava la metamorfosi:

Sorge piramidal tronco funesto,
rozzo legno si fan polpe e l'ossa.
Verdeggia il crin frondoso e quanto al resto
tutta da lui l'antica forma è scossa.
Funeral pianta e tragica diviene
e, quant'uom desiava, arbore ottiene.³⁶

Questa la lettura del mito di Ciparisso da parte del Marino: il cipresso (da notare l'aggettivo «*piramidal*» al primo verso, che non si trova in Ovidio) come espressione ultima di un attaccamento smodato alle cose del mondo. E come fa notare Michele Tallero, a legare Ciparisso a Dafne, appunto, è Apollo, il sauroctono, che nel primo caso concede, e nel secondo causa, la metamorfosi.³⁷ Aveva dunque ragione Pier l'Eremita, nella sua impietosa sentenza contro Clorinda? Tancredi, nel suo attaccamento a Clorinda, manifestava oltraggiosamente un eccesso di affezione «alle cose mortali»?

Clorinda è separata da un velo dall'universo degli uomini: figlia dell'*imaginatio*, «novo mostro» (XII 24, 4), Gorgone, dea, ninfa, è la contraddizione dell'alterità, è l'erede di san Giorgio, è il serpente, è l'angelicata e la demoniaca. È, in una parola, il sacro. E il sacro apre mondi su cui spesso si perde il controllo. Il sacro fa paura, e trattarlo, sondarlo, in un periodo come quello della Controriforma, era *aventure* ancora più temibile. Che il Tasso ha affrontato con coraggio, penetrando fino ai più fondi, oscuri, opaci recessi: forse, però, non potendone emergere più.

³⁶ ALFREDO CATTABIANI, *Op. cit.*, p. 177.

³⁷ MICHELE TALLERO, *Sulla figura della donna albero in Andrea Mantegna, ovvero Minerva scaccia i Vizi dal giardino*, in «Hebenon. Rivista internazionale di letteratura», 3, 6, Maggio 2006, p. 128.

II. Storia di un uccisor di draghi

Istruzioni per l'uso

Prima di addentrarci nel testo complesso di Spenser, è necessario partire da alcuni nodi preliminari: qual è l'intento di questa sezione, in che senso un approccio comparatistico è fondamento dell'analisi a seguire, e come inquadrare l'autore e il suo san Giorgio nell'orizzonte considerato fino a qui.

Comparare è (anche) differenziare: Spenser e Tasso

L'opera tassiana si è rivelata fondamentale ai fini di scandire il ritmo del lavoro a venire: seguire tutte le luci e le ombre di Clorinda ha permesso di isolare elementi contraddittori, talvolta, ma fondanti, della leggenda del santo, della principessa e del drago. Era necessario un tracciato prima di volgersi al santo cavaliere, onde evitare il pericolo di perdere la via. Il tracciato, appunto, è stato fornito dalla vergine guerriera, «ancella» del «celeste guerrier» (*GL* XII 28, 1, 5), e dalla costellazione di personaggi che si muovono intorno alla sua orbita.

Obiettivo di questa seconda sezione, tuttavia, non è quello di identificare puntualmente i *loci* tassiani all'interno dell'opera di Spenser, benché, come scrisse Castelli: «Tra i motivi della sinfonia spenseriana si sente la eco dell'armonia tassese, e chi l'ascolta non solo ammira il primo che la fece risuonare, ma anche colui che la raccolse con non minore arte, e con la capacità dell'artista la seppe accordare con tutte le altre sue note»;¹ scopo di questa sezione, piuttosto, è quello di riallacciare legami più fondi che sembrano esistere tra i personaggi alla base della leggenda sia nel Tasso che in Spenser. Come si vedrà, persiste un interesse cromatico che ruota intorno al bianco e al verde; persiste la forza di una figura femminile che si adorna man mano di tratti divini; persiste un problematico rapporto tra drago e sauroctono. Su tali elementi, dunque, si concentra l'indagine a seguire, nel rispetto doveroso delle differenze culturali e identitarie dei due autori che si cimentano in queste riscritture mitiche. Perché indubbiamente un conto è lo sfondo perturbante della concezione religiosa tassiana, altro è lo sfondo perturbante della concezione religiosa spenseriana, benché ci siano evidenti punti di contatto tra le due – un assillo, una diversa, eppur compresente, sensazione di essere costantemente sul punto di cadere nel vuoto. Spenser non teme l'Inquisizione,² ma vive, in ogni caso in una «era of chronic religious anxiety».³

¹ ALBERTO CASTELLI, *Op. cit.*, p. 16. Per una interessante rilettura di passi speculari, che si fanno quasi traduzione dell'opera tassiana, ivi, in particolare pp. 19-33.

² Ricordiamo brevemente in questo senso, ad esempio, il timore del Tasso, espresso in modo profondo nel dialogo *Il Cataneo ovvero de gli idoli* a proposito dell'inclusione di materiale mitico e pagano nelle sue opere; totalmente diverso era il sentire inglese, a partire dalla traduzione della *Liberata* da parte di Fairfax, in cui risulta evidente un utilizzo sovrabbondante della materia mitologica «proprio là dove il Tasso non l'avrebbe assolutamente usata», ALBERTO CASTELLI, *Op. cit.*, p. 90.

³ JOHN N. KING, *Spenser's Religion*, in *The Cambridge Companion to Spenser*, edited by Andrew Hadfield, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2001, p. 200.

Diverse sono le due opere nell'impostazione e negli esiti. Tuttavia Spenser, nella Lettera a Raleigh, sottolinea di aver scelto di scrivere una «historicall fiction» basata sul personaggio di Artù, «being made famous by many mens former workes, and also furthest from the daunger of enuy, and suspition of present time».⁴ Sente, insomma, la necessità di scrivere un'opera che abbia come fondamento la storia – e in questo si rifà evidentemente alla concezione tassiana dell'opera letteraria così come viene espressa nei *Discorsi dell'arte poetica* –⁵ ma una storia fittizia – non le Crociate, dunque, ma un passato ancestrale, il cui protagonista sia il re *par excellence*, il re addormentato nelle nebbie in attesa del risveglio e del ritorno. *Focus* di Artù è però il viaggio verso la «Faerye land», terra della «Faery Queene», intesa come «the most excellent and glorious person of our soueraine the Queene».⁶ Un re antico, dunque, scelto proprio in quanto remoto nel tempo, lontano quindi da ogni 'sospetto', unito alla regina presente: connubio potenzialmente esplosivo, ma che non si concretizza, perché *The Faerie Queene* rimane incompiuta, e viene meno tutta la seconda metà dell'opera, che in particolare doveva comprendere proprio questo incontro regale, come testimonia la Lettera a Raleigh stessa.⁷

Altro mondo, dunque, è quello spenseriano. Altro è il peso del santo cavaliere, di san Giorgio, qui patrono nazionale.⁸ Notevole, tuttavia, il suo percorso 'tancrediano' di santo sull'orlo del baratro – di santo da salvare; simili i tratti fondamentali, tra mondo vegetale e natura, insiti nel nome del santo stesso, come ricordava già Iacopo da Varagine, ben noto anche in Inghilterra grazie, non in ultimo, alla preziosa traduzione di Caxton del 1483.⁹ Del resto, il Tasso è per Spenser nella rosa mistica dei poeti da imitare:¹⁰ nella Lettera a Raleigh, il Tasso è citato fra i «Poets historicall», al fianco di Omero, Virgilio e Ariosto.¹¹ Come ricorda Manini, la *Liberata* era uscita, nell'edizione non

⁴ *The Poetical Works of Edmund Spenser*, edited with Critical Notes by J.C. SMITH and E. DE SELINCOURT, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1950, p. 407.

⁵ Cfr. LUCA MANINI, *Spenser e la cultura italiana*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., p. XIII.

⁶ *The Poetical Works of Edmund Spenser*, cit., p. 407.

⁷ Cfr. LUCA MANINI, *Spenser e la cultura italiana*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., p. XII. Interessante, da questo punto di vista, è l'interpretazione di ANGELO BARTLETT GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton University Press, Princeton 1966, p. 241: «All the knights are searching for something – a beloved, a reward, a place – but all are essentially looking for something permanent. And they never really find it; no one, as we have the poem, ever really finds what he wants, or is ever finished. This is not just because the poem is unfinished; it is rather the nature of the world, of man's life. [...] For as the poem shows us, for better than six books, nothing can be achieved in this world that will not spil away; nothing can be done that time and change and chance will not undo again». In questo senso, dunque, *The Faerie Queene* è strutturalmente un non-finito, e forse non potrebbe essere altrimenti.

⁸ Per una storia sull'assunzione di san Giorgio quale patrono inglese, si veda SAMANTHA RICHES, *St George: Hero, Martyr and Myth*, Sutton Publishing, Sparkford 2005, in particolare pp. 101-178; DAVID SCOTT FOX, *Op. cit.*, in particolare pp. 59-97.

⁹ DAVID SCOTT FOX, *Op. cit.*, p. 70.

¹⁰ Nonostante l'affermazione venga dal poeta stesso, C.S. Lewis sostiene che: «La *Gerusalemme liberata* del Tasso arriva troppo tardi perché la *Faerie Queene* ne sia influenzata più che sporadicamente» (CLIVE STAPLES LEWIS, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, [1936], prefazione di Sergio Perosa, traduzione di Giovanna Stefancich, Einaudi, Torino 1969, p. 300). Mettendo i testi a confronto, tuttavia, sembra che l'opera tassiana sia penetrata a fondo in *The Faerie Queene*, cosa, appunto, tanto più notevole data la vicinanza temporale dei due poemi.

¹¹ *The Poetical Works of Edmund Spenser*, cit., p. 407. A questo proposito, è indubbia l'influenza dell'*Orlando furioso* nell'opera spensieriana, con le dovute differenze; nota a questo proposito Praz che «Spenser not only utilises the

autorizzata, solo dieci anni prima dell'edizione contenente i primi tre libri di *The Faerie Queene*.¹² Nonostante ciò, Spenser sembra aver assorbito profondamente la vena tassiana,¹³ al punto da farne un «compagno spirituale»,¹⁴ definizione calzante che ben mette in rilievo una comunanza nella tessitura di due poemi scritti sull'orlo del baratro di un mondo profondamente scisso, dominato da tensioni apparentemente inconciliabili e potenzialmente distruttive. Non stupisce, del resto, questo interesse nei confronti del poeta italiano, che presto conquista le sponde inglesi, se è vero che «The Queen herself had committed to memory many stanzas of the *Gerusalemme liberata*, and considered the Duke of Ferrara, 'for having his praise sung by such a poet', as lucky as Achilles 'for having had the great Homer'». ¹⁵

Spenser, nato verosimilmente nel 1552 a Londra, ricevette un'educazione di stampo finemente umanistico, inizialmente sotto l'ala di Richard Mulcaster presso la Merchant Taylors' School. Mulcaster «grounded his pupils in Hebrew, Greek, and Latin». ¹⁶ Presso la Merchant Taylors' School, Spenser ebbe modo di studiare anche il francese. Fondamentali, per la sua formazione, sono poi gli anni a Cambridge (1569-1576), dove affina lo studio della filosofia antica anche attraverso i commentatori italiani, e dove continua a studiare gli autori greci e latini; De Selincourt, nella sua introduzione, scrive, a proposito di questo periodo di studi, che: «He is among the most learned of our poets, and if some have been better scholars, none has been more widely read». ¹⁷ Dopo Cambridge, e un anno lontano dalla sfera londinese, cominciano i contatti con il mondo della corte, in particolare con Sidney e Lancaster, grazie all'amico Gabriel Harvey quale mediatore. Questo diventerà il suo mondo, talvolta osservato dalle lontane coste irlandesi, talvolta, più di rado, vissuto da vicino, grazie anche all'intercessione di Raleigh. *The Faerie Queene* diventa l'opera di una vita: menzionata per la prima volta nel 1580 all'interno delle *Familiar Letters*¹⁸ (da cui peraltro si evince

allegorical elements already present in Ariosto, but allegorises also figures and episodes which had no allegorical meaning in the *Orlando Furioso*» (MARIO PRAZ, *Ariosto in England*, in *The Flaming Heart*, Doubleday Anchor Books, New York 1958, pp. 298-299). Cfr. anche CLIVE STAPLES LEWIS, *Op. cit.*, in particolare pp. 294-300; LUCA MANINI, *Spenser e la cultura italiana*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. XIII-XXV.

¹² LUCA MANINI, *Spenser e la cultura italiana*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., p. XIII.

¹³ «Con l'andar degli anni l'attenzione dello Spenser è maggiormente volta a Torquato Tasso, suo contemporaneo, ch'egli mostra di apprezzare moltissimo e col quale simpatizza, forse per una certa somiglianza di temperamento; lo imita, e qualche volta perfino lo traduce, anche se non crede necessario dichiararlo, secondo l'uso del tempo. Si sa che frequenti sono, anche, nella sua opera maggiore, le reminiscenze da quel poeta, non solo negli argomenti, ma anche nell'espressione, ed è noto che alcuni passi di notevole lunghezza possono essere considerati come traduzione, appena libera, di ottave del Tasso», ANNA MARIA CRINÒ, *Antologia spenseriana*, Fiorini Ghidini, Verona 1966, pp. 40-41.

¹⁴ Ivi, p. XVI.

¹⁵ MARIO PRAZ, *Tasso in England*, in *The Flaming Heart*, cit., p. 308.

¹⁶ *The Poetical Works of Edmund Spenser*, cit., p. viii.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ LUCA MANINI, *Nota biografica*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., p. LIII; si veda *A New yeers Gift to my old Friend Maister*, in *The Poetical Works of Edmund Spenser*, cit., pp. 624-628.

la profonda conoscenza degli autori italiani e la capacità di leggerli nell'originale¹⁹), si interrompe con la morte dell'autore nel 1599.²⁰

Importante è la mole dell'opera spenseriana: qui menzioneremo ancora un componimento breve, scelto fra tutti a motivo del peculiarissimo titolo, che ben condensa quanto detto fino a qui: *The Lay of Clorinda*, contenuto nell'elegia pastorale *Astrophel*, dedicata alla morte di Philip Sidney e pubblicata nel 1595.²¹ Clorinda è qui una pastorella, sorella di Astrophel, e ne canta la vita breve e la morte improvvisa. Clorinda, chiusa nel suo dolore (vv. 19-24), piange «The fairest flowre in field that euer grew», Astrophel (v. 28). Delicatissima è la trama, tutta 'clorindea', del fiore che questa Clorinda canta: e da fanciulla-fiore di tassiana fantasia, questa Clorinda canta il fiore che «is gone to ashes» (v. 39). In effetti, Clorinda è «most resembling [...] in shape and spright» ad Astrophel, il fiore volto in cenere (v. 213 del componimento precedente, *Astrophel*); piena di risonanza, di rimembranze tassiane, dunque, è la dolente esclamazione: «Neuer againe let lasse put gyrlond on./ In stead of gyrlond, weare sad Cypres now» (vv. 40-41). Ma se Clorinda si fa cipresso, la visione celeste di Astrophel recupera tutta la bellezza dell'infiorarsi della Clorinda tassiana:

In bed of lilies wrapt in tender wise.
And compast all about with roses sweet,
And daintie violets from head to feet.
(vv. 70-72)

Fiori di cenere, fiori celesti: Spenser celebra l'essenza di Clorinda negli ultimi anni della sua produzione quale ultimo omaggio, forse, al «compagno spirituale»²² che proprio nel 1595 avrebbe cessato di calcare la terra.

¹⁹ E non solo: basti ricordare, in questa sede, la traduzione petrarchesca (*The Vision of Petrarch*) del 1591, «traduzione della canzone *Standomi un giorno solo a la fenestra* (Canzone 323), spezzata in una sequenza di sette sonetti», LUCA MANINI, *Nota biografica*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., p. LV.

²⁰ LUCA MANINI, *Nota biografica*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., pp. LI-LVII.

²¹ Ivi, p. LVI. Il testo è preso da *The Poetical Works of Edmund Spenser*, cit., pp. 556-558; l'attribuzione a Spenser, per quanto riguarda il *Lay*, è dibattuta: *The Lay of Clorinda* è stato anche attribuito a Mary Sidney. Ad oggi, la critica non è pervenuta a una conclusione definitiva della questione. Si veda, per una disamina della questione e una descrizione dettagliata delle attribuzioni da parte della critica, MARGARET P. HANNAY, MARY ELLEN LAMB, MICHEAL G. BRENNAN, *The Ashgate Research Companion to The Sidneys, 1500-1700*, Dorset Press, Dorchester 2015, vol. 2, pp. 60-63.

²² LUCA MANINI, *Spenser e la cultura italiana*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., p. XVI.

1. L'infanzia del Cavaliere della Rossa Croce: reinventare un mito

Clorinda, dedicata nel momento della nascita a san Giorgio, segnata dall'incarnato della vergine fin dal momento della generazione e, bianca tra neri, per questo 'mostruosa', come il drago, indica la via da percorrere nella seconda sezione. I segni che si sono manifestati nell'infanzia del personaggio di Clorinda ritornano qui, specularmente riflessi nel personaggio alla cui ombra Clorinda è cresciuta, e sotto la cui egida ha subito l'ultima tappa della sua esistenza, tappa metamorfica tra cielo e inferno dantesco: l'uccisore del drago, il santo cavaliere. Le contraddizioni che sono l'essenza della vergine guerriera, e che talvolta, nel ritmo testuale, scivolano via silenziosamente, ritornano qui, a conferma della problematicità legata alla figura di san Giorgio, alla leggenda che porta con sé e che ha radici tanto antiche da perdersi nei meandri del pensiero.

The Knight of the Red Crosse (il Cavaliere della Rossa Croce, come traduce Manini), protagonista del libro I di *The Faerie Queene*,¹ dovrà guadagnarsi un nome e, insieme a esso, un'identità. Una condizione per riuscire sarà quella di smarrirsi – come si è dovuto necessariamente fare insieme a Clorinda. Vedremo in questo capitolo come alcuni elementi siano soggiacenti alla natura del santo: il valore cromatico del bianco e del verde, la natura 'dragonesca' e il segno della torre.

Aperta è la questione, per natura problematica, come si è visto per Clorinda, del sacro. E proprio il sacro è alle fondamenta del libro I, secondo quanto espresso da Spenser stesso in esergo: «THE FIRST BOOKE OF THE FAERIE QUEENE/ CONTAYNING/ THE LEGENDE OF THE/ KNIGHT OF THE RED CROSSE,/ OR/ OF HOLINESSE».

Occorre perciò partire dagli elementi costitutivi del sacro in questo peculiarissimo cavaliere. È per questo che si è deciso, ancora una volta, per dirla con Lewis Carroll, «[to] begin at the beginning, [to] go on till you come to the end: then [to] stop».²

1.1. Giorgio il Bianco

Per comprendere i movimenti che il Cavaliere della Rossa Croce compirà nell'arco del suo peregrinare, è importante ripartire dalle fondamenta del personaggio, da un'infanzia improntata, come quella di Clorinda, al mito. Clorinda è a tutti gli effetti un personaggio che nasce dalla fantasia del Tasso. San Giorgio, in particolare in Inghilterra, di cui è patrono, ha un ruolo più 'istituzionale'. La scelta di Spenser, perciò, appare forse più eversiva, più radicale, in questo senso: Spenser mette a nudo, nel racconto, le radici mitiche, evidentemente improntate a un mondo antico e paganeggiante,

¹ Salvo altre indicazioni, l'edizione di riferimento è EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, a cura di Luca Manini, cit. Dato che la trattazione, salvo l'ultimo paragrafo dell'ultimo capitolo, è volta per intero al Libro I, ove non indicato, si farà riferimento a tale libro.

² LEWIS CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie*, XII, a cura di Luigi Lunari, con testo a fronte, Feltrinelli, Milano 2018, p. 204.

del santo ‘cristiano’ – cosa che il Tasso, per evidenti ragioni storiche, non avrebbe potuto, e forse voluto, fare. Curiosa, e parlante, in questa prospettiva, è perciò la scelta dell’autore di rifarsi a un mondo tipicamente nordico, e problematico, quale quello delle fate e dei molti popoli che le circondano,³ e da questo mondo prendere le prime mosse per parlare del sacro e di santità, e per identificare in una serie di contraddizioni il protagonista del libro I:

A Gentle Knight was pricking on the plain,
Y clad in mightie armes and siluer shielde,
Wherein old dints of deepe wounds did remaine,
The cruell markes of many a bloudy fielde;
Yet armes till that time did he neuer wield:
His angry steede did chide his foming bitt,
As much disdayning to the curbe to yield:
Full iolly knight he seemd, and faire did sitt,
As one for knightly giusts and fierce encounters fitt.

But on his brest a bloudie Crosse he bore,
The deare remembrance of his dying Lord,
[...].

(i, 1; 2, 1-2)

Questo è il cavaliere, di cui il narratore non ha ancora detto il nome. Quel che si sa è che ha una natura nobile («Gentle Knight», 1, v. 1) e uno scudo che mette in rilievo alcune debolezze: se lo scudo è il simbolo della fede (*Eph.* 6, 16), come in parte suggerisce Luca Manini,⁴ il fatto che abbia già segni di ferite senza che vi siano stati ancora combattimenti è evidenza di un indebolimento di questa qualità, ancora, probabilmente, non provata (*Iac.* 1,3). L’aspetto caratterizzante è però la croce rossa che porta sul petto, simbolo del «dying Lord» (2, v. 2). Un cavaliere cristiano, pertanto, un crociato: un Tancredi? Potrebbe forse anche esserlo, se non si venisse poi posti di fronte a questa definizione: «valiant Elf» (i, 17, 1). Si tende a voler precisare un aspetto in particolare di questa definizione, il fatto, cioè, che in realtà, come si avrà modo di vedere,⁵ il Cavaliere della Rossa Croce non è un elfo, ma è stato scambiato da una fata nella culla. Si contrapporrebbe pertanto ad altri protagonisti di *The Faerie Queene*, effettivamente elfici:

³ In questo senso, durante la lettura spenseriana, andrà tenuto a mente quanto segue: «Si son cercate a lungo le fonti della *Faerie Queene* nei palazzi rinascimentali e nelle accademie platoniche, trascurando fonti più umili ma non meno rilevanti, quali le solenni processioni del sindaco di Londra, le ballate popolari e le favole raccontate nelle veglie, le Bibbie di famiglia e le chiese dei villaggi. Sotto la superficie del poema spenseriano si trova infatti il mondo immaginativo del popolo: quasi una mitologia popolare», CLIVE STAPLES LEWIS, *Op. cit.*, p. 309.

⁴ Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 3, p. 2088.

⁵ *Infra*, II.1.3.

Elfo è, nel mondo immaginario creato da Spenser, ogni abitante maschio della Terra delle Fate (cfr. II, x, 71), anche se l'uso non sempre è coerente. Un cavaliere elfico è perciò altro dai cavalieri britanni. Come Spenser rivelerà alla fine del libro, San Giorgio è in verità di stirpe britannica (cfr. x, 64-66).⁶

Tale affermazione vale in assoluto, ed è doveroso rimettere questi dati all'attenzione del lettore. Eppure, se il narratore può essere all'oscuro della generazione del Cavaliere della Rossa Croce, l'autore non lo è di certo: ha già attinto alle informazioni che *Contemplation* fornirà al Cavaliere. Si insiste spesso, nel libro I, sulla natura elfica del protagonista, quasi che la sua natura sia altra rispetto a quella che si dovrà disvelare. Al proposito, Edwin Greenlaw notava:

(1) The careful distinction between the two classes of knights, a distinction that is preserved both for the great knights and for the lesser figure as well. (2) The hero of Book I is a Briton; of Book II is a Fairy. Yet there is no distinction in appearance, size or personal character, the distinction is the race. Both classes of knights perform valorous deeds against enchantment; the Fairy possesses no supernatural power, for example, as against the Briton.⁷

Non esistono insomma differenze sostanziali, secondo Greenlaw, tra il Cavaliere della Rossa Croce e Guyon. Nulla di caratterizzante tra l'elfo e l'uomo. Le due nature, pertanto, possono confondersi, almeno agli occhi di un osservatore esterno. Il Cavaliere della Rossa Croce è continuamente identificato come elfo fino al canto X, in cui riscopre la sua essenza umana e un suo doppio elfico presso la famiglia d'origine (x, 64-65). Il Cavaliere della Rossa Croce viene portato «into this Faerie lond» (x, 66, 1), e cresciuto quindi come «Ploughman».⁸ Se dunque non partecipa di una natura elfica, in qualche modo questa risulta contingente al personaggio, una traccia che resta indelebile a partire da un'infanzia fatata e ricca di presagi.

Aldilà delle interessanti risonanze che questo ha con il mondo celtico, un dato su tutti risulta particolarmente importante ai fini di questo lavoro, il dato cromatico: «Il nome “elfi” (sing. *álfr*, pl. *álfar*) è collegato etimologicamente alla radice indoeuropea **ALBH*- “risplendere”, “essere bianco” (cfr. latino *albus*)».⁹ Parte della natura – non congenita, ma acquisita – del Cavaliere della Rossa Croce è pertanto il biancore, un biancore che soggiace alla natura stessa della fata che lo ha rapito, che lo ha strappato alla «tender swadling bend» (x, 65, 7) e alle cure familiari. Parallelo, in questo senso, è il destino di Clorinda, che acquista, non in maniera congenita, ma attraverso la *imaginatio* materna, l'incarnato bianco di una vergine dipinta che di fatto, pur esistendo solo sul piano fantastico, in un dipinto, appunto, giunge di fatto a portarla via agli affetti materni, alla torre.¹⁰ Se il biancore

⁶ Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 32, p. 2090. Si veda anche ALBERT CHARLES HAMILTON, *Spenser: The Faerie Queene*, ft. Book I, stanza 17, text edited by Hiroshi Yamashita, Toshiyuki Suzuki, Longman, Harlow 2006.

⁷ EDWIN GREENLAW, *Spenser's Fairy Mythology*, in «Studies in Philology», 15, 2, 1918, p. 118.

⁸ *Infra*, II.1.2.

⁹ GIANNA CHIESA ISNARDI, *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991, p. 311.

¹⁰ *Supra*, I.1.2.

effettivo dell'incarnato di Clorinda la rende un'*outcast* e determina il suo percorso di ancella di san Giorgio e di vergine guerriera lontana dall'Etiopia, il suo regno, e dal ruolo principesco che le spetta, l'elfico 'biancore' latente, la natura elfica stessa, fa del Cavaliere della Rossa Croce un contadino che sente il richiamo della Terra delle Fate, della città di Cleopolis, e in particolare di Pantea, «that bright towre all built of christall cleene» che gli pare «the brightest thing» (x, 58, 5-6). Luminoso, bianco, per adozione, scambiato con un bimbo elfico, il Cavaliere della Rossa Croce guarda alla torre Pantea, ne subisce il fascino e ne segue il richiamo. Il dato cromatico del bianco è dunque, per Clorinda e per il Cavaliere della Rossa Croce, un importante *trait d'union* che si muove nel segno della torre, dal quale l'una deve fuggire, al quale l'altro vuole tornare. Sotto questo segno, seguendo le opposte direttrici, Clorinda e il Cavaliere della Rossa Croce cominciano i due percorsi, distinti ma convergenti, della cavalleria e della guerra.

1.2. *Chaungelings*

Il canto x è il canto in cui il Cavaliere della Rossa Croce scopre la propria infanzia grazie a una figura allegorica in forma di venerabile vecchio, *Contemplation*. Questo avviene, significativamente, quale ultimo atto preparatorio prima della battaglia più importante che il Cavaliere della Rossa Croce dovrà intraprendere: la lotta contro il drago che assedia la terra di Una. Non si può non pensare perciò al canto XII della *Liberata*, in cui il racconto di Arsete si fa, in un certo senso, preparatorio all'ultimo duello con Tancredi. Solo in prossimità dell'ultimo duello, dell'ultima lotta, è dato al Cavaliere della Rossa Croce e a Clorinda di voltarsi e di prendere coscienza della propria obliata identità. Questo, in sé, basterebbe forse a mettere in rilievo l'importanza, dal punto narrativo, dell'infanzia dei due eroi, benché a questa si riservi poco spazio testuale. Lo spazio testuale, però, non sempre è coincidente con la profondità narrativa. Le vicende infantili e mitiche sono forse i nodi che compongono il livello più profondo, più duro, dei personaggi di Clorinda e del Cavaliere della Rossa Croce.

A proposito del Cavaliere della Rossa Croce, si riporta qui il passaggio relativo a quel momento:

But now aread, old father, why of late
 Didst thou behight me borne of English blood,
 Whom all a Faeries sonne doen nominate?
 That word shall I (said he) auouchen good,
 Sith to thee in vknowne the cradle of thy brood.

For well I wote, thou springst from ancient race
 Of *Saxon* kings, that haue with mightie hand
 And many bloudie battailes fought in place
 High reard their royall throne in *Britane* land,
 And vanquisht them, vnable to withstand:
 From thence a Faerie thee vnweeting reft,
 There as thou slepst in tender swadling band,
 And her base Elfin brood there for thee left.

Such men do Chaungelings call, so changed by Faeries theft.

Thence she thee brought into this Faerie lond,
And in an heaped furrow did thee hyde,
Where thee a Ploughman all vnweeting fond,
As he his toylesome teme that way did guyde,
And brought thee vp in ploughmans state to byde,
Whereof *Georgos* he thee gaue to name;
Till prickt with courage, and thy force pryde,
To Faery court thou cam'st to seeke for fame,
And proue thy puissant armes, as seems thee best become.
(x 64, 5 – 66)

Il Cavaliere della Rossa Croce s'interroga sull'epiteto che ha ricevuto da *Contemplation*, il quale gli racconta, dall'alto di una sapienza ultraterrena, la realtà dei fatti. In questo senso, la narrazione si discosta da quella di Arsete, il cui racconto era tutto aneddótico e vissuto in prima persona, partecipato e profondamente sentito. Non figlio delle fate, il fanciullo era in realtà figlio dei re della Britannia. Appartenente a un mondo, il bambino viene trasportato in un altro, di cui subirà il richiamo, una volta cresciuto, e a cui cercherà di tornare: quel mondo che si impernia tutto intorno a una torre luminosa, Pantea, emblema di gloria e di bellezza (x 58-59). Il Cavaliere della Rossa Croce è perciò un bambino 'scambiato', il frutto di un *changeling*.¹¹ Di solito è la fata, o la creatura magica, ad agire in questa direzione: a scambiare cioè il proprio figlio, o una creatura fatata adulta, con un bambino del mondo degli uomini.¹² Strappato alla quiete e al tepore della propria casa – casa reale, ricordiamo, come quella di Clorinda – il bimbo addormentato nella «tender swadling band» (x 65, 7) viene portato lontano, nell'altrove. Diventa, per chi resta, una sorta di «wished-for child», un bambino che non è più, che non è reale, che appartiene al mondo fantastico.¹³ Nulla si sa a proposito di quella creatura che a lui si è sostituita, come nulla si dice della «fanciulla nera» che viene sostituita a Clorinda (XII 25, 1-2). I due cammini proseguono paralleli, senza la possibilità di un ritorno. Il destino del Cavaliere della Rossa Croce infatti è ormai segnato: da Gerusalemme al cielo, senza ritorno alla propria patria, o alla propria umanità (x 61).

A proposito di questo 'doppio fatato', c'è un aspetto legato alla figura leggendaria del santo, che forse vale la pena di menzionare. Georgiana Goddard King scrive un breve articolo nel 1922, *The Rider on the White Horse*. In questo articolo, esamina le figure di dèi ed eroi a cavallo – di solito, su

¹¹ Rimando a THERESA BANE, *Encyclopedia of Fairies in World Folklore and Mythology*, McFarland & Co., Jefferson (North Carolina) and London, 2013, pp. 80-81 per una definizione più specifica. Per un'inquadratura della questione del *changeling* dal punto di vista antropologico, rimando a SUSAN SHOON EBERLY, *Fairies and the Folklore of Disability: Changelings, Hybrids and the Solitary Fairy*, in «Folklore», 99, 1, 1998, pp. 58-77.

¹² Si veda, per la fortuna del *topos* del *changeling*, il richiamo a esso in *A Midsummer Night's Dream*, 2.1.120-136, in cui Oberon chiede a Titania se l'«Indian boy» che lei ha al suo seguito è un «changeling boy» (v. 120), cosa che non è; si rimanda, per l'episodio, a MASSIMO STELLA, *Il romanzo della regina*, cit., pp. 51-76.

¹³ SUSAN SHOON EBERLY, *Op. cit.*, p. 61.

un cavallo bianco – partendo da Horus e giungendo fino a san Giorgio. Tocca uno snodo indubbiamente interessante:

The Coptic churches of Egypt are full of horsemen saints – Sts. Demetrius, George, Sergius, Mercurius, for instance, as in the reliefs at Abu Sargh attributed to the eighth century. Butler gives the pictures of two horsemen undated but traditional, which are very like those two icons of the two Sts. Theodore that anyone may see in Greek churches today, or like the Sardinian soldier saints, at the two ends of the predella, at Ardara and Olani and in many a little island sanctuary. I might add that the second book of Maccabees, which relates the expulsion of Heliodorus from the temple by a rider on a white horse, is connected somehow with Egypt. The rider in this case is escorted by the Dioscuri, but himself can be only Jahweh [...].

This brings us to Syrian soil, where Jewish, Christian, and Arab lore intermingle. Dr. Bliss says there are sanctuaries where still three races worship a single power whom they invoke respectively as Elijah, St. George, and Kadir. The Blessed Albert of Vercelli was also included, it would seem. Now Kadir, the ever green, the deathless, like Elijah, seems in some sense the heaven-mounting twin of a pair. The rider was known in Syria ever since Mithras came down from his Iranian sanctuary. René Dussaud has shown how the second and third centuries of our era recognized the horseman and called him Apollo. The Crusaders recognized him and called him St. George of Cappadocia. It seems that at a certain point one of the twins tends to disappear.¹⁴

L'autrice suggerisce la possibilità di una coppia di gemelli, sulla scorta dei Dioscuri (o, suggeriamo noi, degli indiani Ásvin) alle origini di alcuni cavalieri mitici, tra i quali, appunto, san Giorgio stesso. «It seems that at a certain point one of the twins tends to disappear»:¹⁵ suggestiva, nella riscrittura, nell'*inventio* della vita del santo da parte di Spenser, l'esistenza di una sorta di 'gemello elfico', che c'è e scompare al tempo stesso. Come la 'gemella nera' di Clorinda,¹⁶ la sostituta che viene posta nella culla non da mani fatate, ma della corte, per salvare la vita alla regina, altrimenti accusata di infedeltà, sottrae Clorinda alla torre e, con la propria esistenza, la sottopone a una serie di *aventures* per giungere a Gerusalemme, e poi forse al cielo, allo stesso modo il 'gemello elfico' del Cavaliere della Rossa Croce costringe il piccolo a farsi guerriero, a Gerusalemme, al cielo.¹⁷

Il cavallo del Cavaliere della Rossa Croce non viene descritto. Dal punto di vista iconografico, però, c'è una persistente tendenza ad attribuirgli, in effetti, un destriero bianco (si pensi a Paolo Uccello, a Raffaello, a Tintoretto, a Rogier van der Weyden, e così via, fino almeno a Moreau). E bianco, probabilmente, era il destriero del cavaliere della cattedrale di Bamberg, il Cavaliere di Bamberg, statua del XIII secolo ancora senza nome. Alcuni critici tendono ad attribuire la statua a un personaggio storico, o allegorico, benché, tra i tanti, sia stato fatto anche il nome di san Giorgio, ipotesi che poi è stata generalmente scartata a motivo di una serie di attributi mancanti (la spada, l'armatura, il drago) o eccedenti (la corona).¹⁸ Gerhart Ladner sostiene che «it is Saint George as a

¹⁴ GEORGIANA GODDARD KING, *The Rider on the White Horse*, The Art Bulletin, Vol. 5, No. 1 (Sep., 1922), p. 5.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Supra*, I.1.2.

¹⁷ *Infra*, II.1.4.

¹⁸ ASSAF PINKUS, *Sculpting Simulacra in Medieval Germany, 1250-1380*, Routledge, New York 2014, pp. 50-57.

crypto-portrait of Freidrich II». ¹⁹ San Giorgio, insomma, potrebbe comunque essere un nome accattivante per quel cavaliere senza nome, dai tratti efebici, che sembra scrutare lo spazio che lo circonda alla ricerca di qualcosa che all'osservatore non è dato di vedere. Come che sia, c'è un dettaglio ulteriore che è proprio del Cavaliere di Bamberga – e di san Giorgio. Alla base della mensola su cui poggia la statua, si vede una forma inquietante, che crea una sorta di asimmetria e che sfugge al primo sguardo. Si tratta di un *Green Man*:

The Bamberg leaf mask is carved on one side of the console under the statue of the mounted Knight, known as The Rider. It has been said of this carving: "The foliage comes to life as a huge acanthus leaf is transformed into the features of a man . . . The noble expression of the face, the mastery of form and grandeur bring it into relationship with the Knight whose character it reflects", yet it is not an exact reflection of the Holy Knight, but rather his dark counterpart. All the darkness and power and mystery of a vast forest seem concentrated in this majestic head of leaves. The Bamberg leaf mask is a Prince of Darkness.²⁰

Come armonizzare dunque quello che la Basford chiama «Holy Knight» con quel che lei definisce «a Prince of Darkness»? Si tratta di una mera opposizione tra le due parti in cui non si può rintracciare alcuna intersezione? Vediamo.

1.3 Un *Green Man* per un Cavaliere

Il percorso del Cavaliere della Rossa Croce si rivela accidentato e soggetto a repentini cambiamenti. Molti sono i varchi e le soglie che il fanciullo attraversa. Dal mondo degli uomini al mondo delle fate, per poi subire un altro passaggio, un'altra trasformazione. Si tacciono, nella narrazione, le ragioni del *changeling*. La fata porta il bambino nella «Faerie lond» (x 66, 1), e, dice *Contemplation*, «[...] in an heaped furrow did thee hyde» (x 66, 2). Il bambino viene nascosto in un 'solco arato', in una 'ruga' della terra, in una piega di essa: viene, insomma, piantato nel terreno, seminato. Diventa un vero e proprio figlio della terra.²¹ Questo, del resto, non nasce dalla fantasia di Spenser. Il personaggio di san Giorgio si presta, per natura, a questa infanzia mitica, e radicata nel mondo vegetale.²² L'origine del nome risente del percorso irregolare del fanciullo, che passa da uno stato all'altro. Da piccolo

¹⁹ Ivi, nt. 102, p. 69; cfr. GERHART LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, in *Von Angesicht zu Angesicht: Porträtstudien; Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, ed. Florens Deuchler, Bern 1983, pp. 78-98.

²⁰ KATHLEEN BASFORD, *The Green Man*, [1978], D. S. Brewer, Cambridge 1998, p. 17.

²¹ Liminare, rispetto a questo discorso, ma molto interessante è l'articolo di JOCELYNE BONNET, *Nascere sotto i cavoli. Un approccio etnologico a questo mito culturale*, in *Figure femminili protettrici dell'infanzia*, a cura di Antonella Caforio, Pubblicazioni dell'I.S.U., Università Cattolica, Milano 2002, pp. 135-146 (già pubblicato in «Civilisation», XXXVII, 2, 1987).

²² «[...] St George appeared in English folk rituals as an important character, with his stories and attributes derived from both the 'conventional' Christian legend and earlier, pre-Christian belief.

In a parallel with the ancient dragon-slaying weather gods, this version of St George is deeply concerned with the fertility of both the soil and animals. [...]. In spite of his role as a military saint, the identification of St George with agriculture is very strong, to the extent that he is sometimes claimed as the patron saint of farming», SAMANTHA RICHES, *Op. cit.*, pp. 30-31.

uomo, si fa elfo, e da elfo si fa Giorgio, seguendo, come fa notare Manini,²³ e come si è visto in precedenza,²⁴ l'etimologia suggerita da Iacopo da Varazze: *Georgius dicitur a geos quod est terra et orge quod est colere, quasi colens terram, id est carnem suam*.²⁵ Interessante, nella riscrittura di Spenser, il significato profondo di questa paretimologia di Iacopo da Varagine: “coltivatore della terra, cioè della sua carne”. E in effetti, nel racconto di Spenser, il bambino rapito dalle fate subisce una seconda gestazione, nella «heaped furrow» (x 66, 2), nella piega, ruga, cavità della terra, per venire una seconda volta alla nascita con la stessa natura umana della prima generazione, innervata però di una natura seconda, vegetale, e a essa improntata:

Where thee a Ploughman all vnweeting fond,
As he his toylesome teme that way did guyde,
And brought thee vp in ploughmans state to byde,
Whereof *Georgos* he thee gaue to name;
(x 66, 3-6)

La scelta del nome di questo bambino finora innominato, e la riscoperta del nome di questo cavaliere, nel racconto finora definito dalla propria armatura, deriva da questa seconda nascita. Il suo corpo, adamicamente, si è fatto terra.²⁶ E come altri fanciulli eroici o divini (si pensi a Edipo, a Lino, a Romolo e Remo), viene cresciuto da una figura umile, vicina alla terra: «a Ploughman» (v. 3), un contadino. Il bambino trova così, insieme a un nome nuovo, «Georgos», un nuovo «state» (vv. 5-6), che però non è definitivo, perché Giorgio non può essere un contadino: il coraggio, l'orgoglio e l'ambizione spingono il giovane alla corte (x 66, 7-9).

La nascita seconda, dalla fessura della terra, ha suggerito a Frye una singolare comparazione, cui accenna soltanto: «The heaped furrow has Adonis affinities».²⁷ Frye non spiega oltre, ma tanto basta: Adone nasce da Mirra, donna-albero soggetta a una peculiare metamorfosi: non si tratta solo di una punizione,²⁸ ma questa trasformazione è una forma liminare che la sottrae al mondo dei vivi e a quello dei morti insieme. Questo avviene assecondando una precisa richiesta di Mirra:

[...] O siqua patetis
numina confessis, merui nec triste recuso
supplicium. Sed ne violem vivosque superstes

²³ Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 68 p. 2114.

²⁴ *Supra*, I.1.3.

²⁵ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., LVI, 1, p. 440.

²⁶ Notevole, in questa prospettiva, e seguendo una lettura allegorica, è quanto dice NORTHROP FRYE in *Northrop Frye's Notebook on Renaissance Literature*, edited by Michael Dolzani, vol. 20, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006, p. 43: «(St Gs [George's] heaped furrow, the earth-plot of Thel, is the microcosmic form of this: the ploughman is the bringer of revelation – well, no, the babe in the furrow is the sown seed of the Word)».

²⁷ *Ivi*, p. 30.

²⁸ In Ovidio, non tutte le metamorfosi lo sono; alcune sono trasformazioni che gli dèi compiono mossi a pietà, per perpetuare l'esistenza, per preservare o per far cessare il dolore. Si veda ad esempio il caso, sempre 'arboreo', di Ciparisso, o quello, dello stesso genere, di Dafne.

mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis,
mutataeque mihi vitamque necemque negate!
(Ov. *Met.*, X, 483-487)

Il carattere liminare di Mirra è evidente, e la sua condizione di donna-albero aldilà della vita e della morte non può non ricordare quella di Clorinda, della verde Clorinda, della Clorinda arborea.²⁹ Mirra è incinta del proprio atto incestuoso. Al momento del parto:

Arbor agit rimas et fisso cortice vivum
reddit onus; vagitque puer: quem mollibus herbis
Naiades impositum lacrimis unxere parentis.
(vv. 512-514)

Le *rimae* sono, in effetti, traducenti di “furrow”, ma si tratta qui di spaccature del legno, e non di solchi nel terreno. Comunque sia, un altro tratto che lega le due nascite (se appunto di seconda nascita si può parlare per il piccolo Giorgio) è la presenza di creature non umane, prima o dopo la nascita. Il Cavaliere della Rossa Croce bambino viene rapito dalla fata, e il piccolo Adone viene raccolto dalle Naiadi, che lo depongono (in un gesto speculare a quello della fata) sull’erba. La suggestione potrebbe finire qui. Adone verrà ucciso dal cinghiale, il Cavaliere della Rossa Croce ucciderà il drago. Bisogna però volgersi a una lunga tradizione critica che invece ha visto un notevole punto di incontro tra queste due figure, tra Adone, cioè, e san Giorgio:

In England St. George in an important part of the annual Mummers Play. This event, normally held around Christmas, Easter or All Souls Night has been part of the local landscape since the 14th century or earlier. George Long in his important book published in the early 20th century, *The Folklore Calendar*, said this old folk drama “has been continuously carried on every Christmas since the time of the Crusades,” and that it obviously contains “traces of prehistoric paganism.” Mummers plays are, according to Long, “the *only* survival of the pre-Reformation folk drama.” Christmas, Easter and All Souls Night are important dates to examine. [...] Christmas [...] basically coincides with the birth date of [...] Attis, Adonis, Dionysus, Osiris and the Syrian Baal, and marks the winter solstice. [...]. Whatever George’s true origins are, it cannot be denied that he is intricately linked to nature’s resurrection every spring and the abundance of plant and animal life as that result.³⁰

Varner mette insomma insieme san Giorgio e Adone con un notevole gruppo di altri, quali figure legate alla rinascita e ai riti di passaggio, proseguendo così una lunga tradizione critica³¹ che vede il proprio nucleo di partenza nelle ricerche di Frazer a proposito di divinità della vegetazione (inclusa quella del *Green George*):

²⁹ *Supra*, I.1.3; I.7.

³⁰ GARY R. VARNER, *Op. cit.*, p. 126.

³¹ Snodo importante, da questo punto di vista, è lo studio di DAVID SCOTT FOX, *Op. cit.*, in particolare pp. 47-56. L’autore qui non parla esplicitamente del *Green Man*, ma si sofferma sulla figura folklorica del *Green George*.

St. George's Day has been celebrated all over Europe and Britain, figuring prominently in the various rituals of spring. St. George has also been called Green George – the spirit of spring – throughout that part of the world. Barbara Walker directly links Green George, or St. George, to the Green man. She says, "His image was common in old churches carvings, a human head surrounded by leaves or looking out of a tree trunk."³²

La figura del santo, legata in particolare al mese di aprile,³³ si lega alla figura folklorica del Verde Giorgio. Varner sembra concordare con la Walker nell'attribuire al santo la figura del *Green Man*.³⁴ Kathleen Basford, definendo il *Green Man*, cioè la maschera che rappresenta, in modo più o meno deforme, più o meno camuffato, il volto di un uomo perturbato da un elemento vegetale, elemento ornamentale antico che gode di notevole fortuna nel Medioevo europeo, scrive:

While it is possible that some of these leafy faces might allude to the May King or to the idea of the revival of nature in springtime, the Green Man more often evokes the horrors of the *silva daemonium*. A Green man who, at first glance, may seem the very personification of springtime, and "summer is i-comen in" may, on closer inspection, reveal himself as a nightmarish spectre. The imaginery can be ambivalent. The Green Man can be at once both beautiful and sinister. [...]. It is when the fantasy is expressed most naturalistically that it seems most eerie and touches us most powerfully. The association between the human and plant elements is often suggested as an uneasy or actually hostile relationship rather than a balanced symbiosis.³⁵

Ripensiamo, per un momento, al Cavaliere di Bamberga. La purezza di quel volto fanciullo a cavallo è incrinata, almeno in parte, dalla presenza oscura, al primo sguardo invisibile, di questa strana creatura, che è puro volto, «male medusa»³⁶. Data l'oggettiva difficoltà a reperire documenti che lo comprovino a motivo della natura orale stessa della questione, non si può qui affermare con certezza la perfetta identità tra il *Green Man* e il *Green George*, cosa che, probabilmente, travalicherebbe l'orizzonte di questo lavoro; perciò, ci limitiamo qui a citare quanto sostenuto da terzi, non disponendo di strumenti per andare oltre. Indubbiamente però l'elemento vegetale è intrinseco alla figura di san Giorgio, e, insieme a esso, l'elemento del perturbante, dell'oscuro, che il mondo vegetale porta con sé, come si vedrà.³⁷ San Giorgio si pone evidentemente al confine di molti mondi che sa combinare insieme, aspetto che Spenser è riuscito a cogliere e reinventare. E come il Cavaliere di Bamberga, il Cavaliere della Rossa Croce non può nascondere il *Green Man* che giace alle fondamenta del sé.

³² GARY R. VARNER, *Op. cit.*, p. 125.

³³ *Supra*, I.1.3.

³⁴ La citazione è presa da BARBARA WALKER, *The woman's encyclopedia of myths and secrets*, Harper & Row, New York 1983, p. 339.

³⁵ KATHLEEN BASFORD, *The Green Man*, cit., p. 19.

³⁶ *Ivi*, p. 9; l'autrice, al proposito, rimanda a NELSON GLUECK, *Deities and Dolphins: the story of the Naboteans*, Cassell, London 1966.

³⁷ *Infra*, II.3; 5.2.

1.4. Il drago bambino

Infida, si sa, è la trasmissione scritta dei motivi folklorici. Canti popolari e *nursery rhymes* si perdono nella tradizione orale. Le tracce, nella scrittura, segnano esiti, ma non possono marcare gli esordi, la data di inizio, l'intessitura di un motivo. La frustrazione che può derivare da questo aspetto, insito nella natura della tradizione orale, non deve paralizzare lo studioso, il quale, invece, ha il dovere di riportare il dato oggettivo pervenuto e di far cogliere la sospensione necessaria del giudizio: lo scrittore che si è assunto l'onere di riportare per iscritto un 'testo orale' ha inventato, ha apportato modifiche significative, o ha trasposto il testo così com'è pervenuto? Quali autori che lo hanno preceduto erano a conoscenza di quella tradizione orale? Spesso non c'è risposta sicura a questi importanti interrogativi.

Come si è visto, Spenser sceglie di dedicare qualche verso del libro I alla descrizione dell'infanzia del Cavaliere della Rossa Croce, facendo convergere l'elemento elfico e quello vegetale. Testi successivi alla datazione della *Faerie Queene* riportano l'infanzia di san Giorgio e aggiungono un dato che Spenser non inserisce nel suo racconto. Si tratta di *The Seven Champions of Christendom* di Richard Johnson (1596), e del più tardo (?) *The Birth of St George* trascritto da Thomas Percy, contenuto in *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). Thomas Percy stesso si pone il problema delle fonti:

The incidents in this, and the other ballad of St. George and the Dragon, are chiefly taken from the old story-book of *The Seven Champions of Christendome*; which, through now the play-thing of children, was once in high repute. Bishop Hall, in his *Satires*, published in 1597, ranks
"St. George's sorrell, and his cross of blood"
among the most popular stories of his time; and an ingenious critic [Mr. Wharton, *Observations on the Fairy Queen*, 1762] thinks that Spencer [*sic*] himself did not disdain to borrow hints from it, though I much doubt whether this popular romance were written so early as the *Faery Queen*.³⁸

L'autore di questa ballada avrebbe attinto secondo Percy da *The Seven Champions of Christendom*. In *The Seven Champions of Christendom* si narra della nascita di san Giorgio: la madre, durante la gestazione, ha un terribile incubo: «she dreamed to be conceived of a Dragon, which should cause her Death». ³⁹ La donna racconta al marito il terribile sogno, e lui si mette in cammino per andare a chiedere un responso a una fata, Kalyb, che sarà poi colei che rapirà il bambino e lo crescerà in una dimensione elfica. Kalyb, interpellata dal futuro padre del bambino, dice:

Sir Knight, from whence thou cam'st,
Thou hast a Son most strangely born:

³⁸ THOMAS PERCY, *Reliques of Ancient English Poetry*, Everyman's Library, edited by Ernest Rhys, J. M. Dent, London-Bungay 1932, vol. II, p. 322.

³⁹ RICHARD JOHNSON, *The Famous History of the Seven Champions of Christendom*, Chiswell, Wolton, Conyers, London 1696, p. 2.

A Dragon that shall split in twain
Thy Ladies Womb with extream pain:
A Champion bold, from thence shall spring,
And practise many a wondrous thing.
Return therefore, make no delay,
For it is true what I here say.⁴⁰

La madre del bambino, in effetti, è gravida di un drago, di un figlio «most strangely born», che dovrà, per poter nascere, lacerarle il grembo e ucciderla. Il marito dovrà soffrire, oltre che a motivo della morte della moglie, anche per il rapimento magico del figlio.

La ballata che Percy riporta nella sua raccolta dice quanto segue:

She dreamt a dragon fierce and fell
Conceiv'd within her womb;
Whose mortal fangs her body rent
Ere he to life could come.
(vv. 25-28)

Lord Albert si mette in viaggio per cercare la fata («the weïrd lady of the woods», v. 47, una sorta di *πρότυπα φουτῶν* che in altra forma, come vedremo,⁴¹ tornerà nel racconto di Spenser) che possa spiegare il sogno, e forse porvi rimedio. Questo è il responso di lei:

Sir knight, thy lady beares a son,
Who, like a dragon bright,
Shall prove most dreadful to his foes,
And terrible in fight.

His name advanc'd in future times
On banners shall be worn:
But, lo! thy lady's life must passe
Before he can be born.
(vv. 85-92)

La donna qui non è incinta di un drago, ma di un bambino che è «like a dragon bright» (importante l'aggettivo, qui, che, come vedremo, sarà presente nel poema di Spenser sia per descrivere il drago sia per descrivere il santo).⁴² La sua fine, comunque, è invariata: la morte, per consentire la vita.

In Spenser non risulta chiara la ragione del rapimento da parte della fata.⁴³ In questi due testi non c'è scambio: la fata prende il bambino lasciando vuota la culla e lo cresce nella selva. Non c'è

⁴⁰ Ivi, p. 3.

⁴¹ *Infra*, II.3.2; II.5.2.

⁴² *Infra*, II.5.1.

⁴³ *Supra*, II.1.2.

sostituzione. C'è però una dispersione assoluta, e quindi un'impossibilità di ritorno: se la madre muore durante il parto, il padre muore alla ricerca di lui.

La questione dell'infanzia mostruosa, perciò, si ripropone. Clorinda ha ereditato l'incarnato dalla vergine del dipinto, che era legata al drago: intimamente, perciò, ha ereditato, con il candore, la mostruosità dragonesca esplicita nell'incarnato, che la rende il «novo mostro» (*GL XII 24, 4*) costretto a lasciare il proprio regno. Giorgio, *in quanto* drago (e ancora una volta, quindi, non si può non considerare la lungimiranza di Propp a proposito della «morte del serpente per mano del serpente»⁴⁴), colui che porta il marchio del drago sul petto (*The Seven Champions of Christendom*, p. 4; *The Birth of St George*, v. 154), è costretto a lasciare il proprio regno – costretto dalla fata, che lo porterà via come Arsete porta via Clorinda proprio perché diverso, perché 'speciale'; come Clorinda, George verrà cresciuto fuori dal regno, «train'd [...] in feats of armes,/ And every martial play» (vv. 199-200).

Mr Wharton, citato da Percy, aveva ragione? Spenser conosceva questa storia? E in secondo luogo, poteva il Tasso reperire questo materiale folklorico e non scritto (o non pervenuto)? Impossibile dire di sì, più facile, eppure più rischioso, dire di no. La parola ha una sua irriducibile forza, che talvolta trascende le ragioni filologiche che ci sforziamo di dare. Resta, com'è giusto, la meraviglia.

1.5. L'infanzia di Una: all'ombra della torre di bronzo

Se la nascita del Cavaliere della Rossa Croce presenta motivi folklorici e mitici, l'infanzia della protagonista femminile della storia non può non avere delle singolarità. La protagonista è appunto Una, che, come si comprenderà alla lettura, è la Verità.⁴⁵ Una si è recata presso la corte della «Faery land» (vii 46, 3) per cercare un cavaliere che potesse venirle in soccorso. Questa è la storia che lei stessa racconterà ad Artù:

The forlorne Maiden, whom your eyes haue seene,
The laughing stocke of fortunes mockeries,
Am th'only daughter of a King and Queene,
Whose parents deare, whilest equall destinies
Did runne about, and their felicities
The fauourable heauens did not enuy,
Did spread their rule through all the territories,
Which *Phison* and *Euphrates* floweth by,
And *Gehons* golden waues doe wash continually.
(vii, 43)

⁴⁴ VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Op. cit.*, pp. 380, 440-444.

⁴⁵ Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 8, p. 2089. Edgar Allan Poe raccoglierà forse l'eredità di questo personaggio e la delicatezza del suo amore nel racconto *The Colloquy of Monos and Una*, in cui Una è appunto una delle due voci del dialogo, fanciulla amante e amata che ha attraversato la morte.

Una nasce da una coppia reale in un momento di fortuna e di felicità. I ‘cieli’ (v. 6) non hanno ‘occhi’, qui, a differenza della *Liberata* (XII 22, 6), e sono «fauourable», favorevoli, e senza invidia. Spersonalizzati, sono un’entità in sé svuotata. Il re e la regina conquistano un territorio circoscritto da tre fiumi che, come fa notare Manini, sono quelli riportati in *Genesi* 2, 11-16 quali confini naturali dell’Eden. La conclusione cui giunge Manini, e che pare inequivocabile, è che il re e la regina siano Adamo ed Eva stessi.⁴⁶

Curiosa è pertanto la scelta di Spenser di attribuire ai due primogenitori dell’umana razza una sola figlia femmina, e di privarli, di fatto, della figura divina cui, nei tempi felici che precedono la caduta, erano imprescindibilmente legati (si pensi al passo di *Genesi* 3, 8, *et cum audissent vocem Domini Dei deambulantis in paradiso ad auram post meridiem*, in cui la presenza post-meridiana di Dio nell’Eden è tangibile). Manini fa inoltre notare che nel *Genesi*, «l’oro è connesso al Pison»,⁴⁷ non al Ghihon. L’oro caratterizza, in chiusa della strofe, il territorio dei genitori di Una; diffonde una nota cromatica soffusa, un’aura di sogno, che presto s’infrange. Quel che invece Spenser non fa venir meno, ma che anzi è il *focus* di tutto il libro I della *Faerie Queene*, è appunto la presenza del male:

Till that their cruell cursed enemy,
An huge great Dragon horrible in sight,
Bred in the loathly lakes of *Tartary*,
With murderous rauine, and deuouring might
Their kingdome spoild, and countrey wasted quight:
Themselues, for feare into his iawes to fall,
He forst to castle strong to take their flight,
Where fast embard in mightie brasen wall,
He has them now foure yeres besiegd to make them thrall.
(vii 44)

Il drago, allevato nei laghi del Tartaro – legato quindi a un mondo acquatico, lacustre – conquista il regno di Una. Una è però esclusa dal racconto. Solo i genitori, si dice qui, temono il drago, e solo loro si rinchiudono in un castello per paura di essere divorati dal mostro.

Una racconta questa storia da un punto di vista del tutto esterno, non vi partecipa. Aleggiasse, come una spettatrice, al di fuori delle mura, al di sopra del drago. Il drago ‘costringe’ (v. 7) il re e la regina nel castello che, ancora una volta, è di bronzo. Persiste, dunque, nella vita di Una, il segno della torre. C’è, in lei, nelle sue origini ancestrali, fondative, una insopprimibile radice perseica, clorindea.⁴⁸ Danae era stata rinchiusa nella torre di bronzo dal proprio padre, e lì era stata ingravidata dalla pioggia d’oro che celava la forma vera di Zeus. La regina d’Etiopia era stata chiusa nella torre

⁴⁶ Ivi, nt. 38, p. 2105.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Supra*, I.1.1.

dal re geloso, ed era rimasta incinta all'ombra delle facelle cui offriva oro per il santo guerriero. Perseo e Clorinda vengono generati qui. La torre e l'oro fanno parte della loro genealogia, della loro eredità. Una, a differenza di Perseo e Clorinda, in questa fase del racconto, deve già essere in vita; il drago assedia il regno da soli quattro anni. Eppure, di lei non si fa menzione. Una non si include nel castello di bronzo, né sulle onde d'oro del Ghihon. Una, dal punto di vista prettamente narrativo, *non* è. I due segni marcano pertanto una forma di pre-esistenza (narrativa) del personaggio, che di fatto 'nasce' narrativamente solo più avanti, nel giro di altre due stanze. Certo è che ci sono differenze. Valga per tutte quella secondo cui i genitori vengono rinchiusi nella torre insieme – e viene a mancare l'aspetto, per così dire, 'libertario' e incontrollato della generazione miracolosa, in cui il padre, o chi imprime l'incarnato, è volatile, inafferrabile. La nascita di Una è di origine certa. Quel che non si sa, piuttosto, è il dato temporale. Una parla della propria famiglia come se lei, in tutto questo, non esistesse. Non descrive la propria paura, la propria necessità di rifugiarsi nel castello o altrove: quasi non esistesse, o meglio, esistesse da sempre. La sua presenza sembra venga a supplire all'assenza di divinità nell'Eden. Manca, qui, il Dio che passeggia al calare del giorno, ma persiste la presenza invisibile di una figlia intangibile. Intangibile, e provvidenziale:

Full many knights aduenturous and stout
 Haue enterprizd that Monster to subdew;
 From euery coast that heauen walks about,
 Haue thither come the noble Martiall crew,
 That famous hard atchieuements still pursew,
 Yet neuer any could that girlond win,
 But all still shronke, and still he greater grew:
 All they for want of faith, or guilt of sin,
 The piteous pray of his fierce crueltie haue bin.

At last yledd with farre reported praise,
 Which flying fame throughout the world had spred,
 Of doughtie knights, whom Faery land did raise,
 That noble order height of Maidenhed,
 Forthwith to court of Gloriane I sped,
 Of Gloriane great Queene of glory bright,
 Whose kingdoms seat Cleopolis is red.
 There to obtaine some such redoubted knight,
 That Parents deare from tyrants power deliuer might.
 (vii 45-46)

Emergendo dall'ombra della torre di bronzo, Una, testimone della distruzione del regno e del massacro dei tanti cavalieri che, per mancanza di fede o a motivo del marchio del peccato, vengono uccisi dal drago, lascia la propria terra, il Paradiso ormai devastato, e si volge alla corte di Gloriana per ottenere un cavaliere che possa liberare i genitori: va alla ricerca di chi possa riscattare lei e la sua famiglia. Dopo aver colmato questo Eden con la propria figura divina e femminile, Una si allontana, in attesa di tornare con un liberatore. Dalla torre alla Torre di Cleopolis, dunque, per distruggere il

drago che assedia la torre primeva, per veder scalzata la propria torre di verginità dalla spada dell'eroe.

2. Giorgio e i suoi serpenti

Una e il Cavaliere della Rossa Croce avanzano verso quel misterioso Eden soggiogato dal drago. Il cammino per entrambi si rivelerà molto più lungo e accidentato del previsto. Il giovane incontra qui, all'inizio del viaggio, un primo drago, un drago femmina, donna per metà, Errore. La figura dragonesca e quella femminile spesso si intrecciano, come si è già avuto modo di vedere nella prima sezione di questo lavoro. L'esito è un intrico difficile da sciogliere, come si evincerà dal primo sottotitolo. Il quadro si complica ulteriormente se la storia giunge a lambire queste tre figure, ad assommarle, a sintetizzarle in un personaggio sotto la cui ombra sorge un'opera, un regno. Qual è, infatti, la posizione di Elisabetta I, della Gloriana di sangue e carne, in questo strano gioco di specchi? Quale relazione ha la leggenda del santo cavaliere con la storia della regina vergine? Dopo aver tentato di dipanare questo intrico inaspettato, ci si occuperà, alla fine del capitolo, del gioco di luci diverse che la figura dell'eroe 'solare' e quella 'lunare' della vergine riflettono sulla trama della prima parte dell'opera.

2.1. Capriccio di *jeunes filles* e draghi. *Liaisons dangereuses*?

Una racconta ad Artù il proprio percorso complesso, dall'assedio da parte del drago alla fuga, e all'arrivo alla corte, vista come potenziale elemento di salvezza (vii 46). Il motivo della fanciulla costretta ad abbandonare la patria perché esposta al pericolo, e a fuggire alla ricerca di un protettore che sappia ristabilirla al posto che le spetta non può non riportare alla mente un importante e problematico assunto che evidentemente Spenser aveva ben presente: quello che Armida racconta a Goffredo al canto IV della *Liberata* a partire dalla strofe 39.

Non c'è drago nel passato di Armida: c'è però una figura dragonesca che la spinge al campo cristiano, Idraote.¹ Quando il lettore incontra Armida per la prima volta, è già a conoscenza dell'inganno che la muove. A un osservatore esterno, però, il manifestarsi di Armida e quello di Una sembrerebbero somigliarsi molto. La «louely Ladie» (i 4, 1) è simile alla «bella Armida» (IV 27, 1); il dato cromatico dominante, ancora una volta, è il biancore, che vale per Una come per Armida («she much whiter», i 4, 3; «d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo/ traluce involta, or discoperta appare», IV 29, 3-4); entrambe sono velate («but the same did hide/ Vnder a vele», i 4, 3-4; «or dal bianco velo/ traluce involta, or discoperta appare», IV 29, 3-4) e chiuse in un manto («And ouer alla blacke stole she did throw», i 4, 5; «il chiuso manto», IV, 32, 3); entrambe sono tristi, o lo sembrano («so was she sad», i 4, 6; «fisse/ le luci a terra [...] / poi sollevolle rugiadose e disse,/ accompagnando i flebil atti al pianto», IV 70, 1-4); entrambe celano un segreto, naturalmente di segno diverso

¹ Anche questo sembra un nome inventato dal Tasso. Va però rilevato il riferimento evidentissimo alla figura mitica dell'Idra, a sua volta creatura che deve il nome all'acqua (ἵδρα, corradicale di ἵδωρ), e che Eracle incontra presso la palude di Lerna. Cfr. I.6.1.

(«Seemed in heart some hidden care she had», i 4, 8; «stassi l'avarò sguardo in sé raccolto,/ e i tesori d'amore e i suoi nasconde», IV 30, 3-4). Anche Armida racconta della propria infanzia (vera? falsa? il lettore non sa), un'infanzia che, al contrario di Una, la vede orfana (IV 43-44). Come il regno di Una, il regno di Armida è (falsamente?) minacciato da un pericolo: lo zio malvagio, suo tutore (il dragonesco Idraote, forse? altri zii non vengono menzionati nel racconto), che, non riuscendo a farle sposare il brutto e corrotto figlio, decide di ucciderla. Se il drago è una minaccia aperta, evidente, la minaccia che deriva dalla presenza del tutore è celata, è subdola (IV 45, 5-6). Armida fugge in cerca di protezione presso Aronte. L'esito però non è felice, e la minaccia non si estingue. Lo zio, infatti:

Arder minaccia entro 'l castello Aronte,
se di proprio voler non s'imprigiona;
ed a me, lassa!, e'nsieme a i miei consorti
guerra annunzia non pur, ma strazi e morti.
(IV 59, 5-8)

Serve, perciò, un fiore della cavalleria («Io te chiamo, in te spero», dice Armida a Goffredo, [IV 41, 1]), che Armida otterrà. Non Gloriana, ma Goffredo è al fulcro. E ciò che Gloriana concede con facilità, Goffredo cede suo malgrado. Quel che Una richiede a Gloriana, fondamentalmente, è «Whom to auenge, she had this Knight from far compeld» (i 5, 9). Una vuole vendetta. Armida, a sua volta, chiede: «Fra numero sì grande a me sia dato/ diece condur de' tuoi più forti eroi:/ ch'avendo i padri amici e 'l popol fido,/ bastan questi a ripormi entro al mio nido» (IV 62, 5-8). Dieci o uno, lo scopo delle due fanciulle è ottenere qualcuno che combatta per loro, che rivendichi la loro terra – che vendichi il loro oltraggio. Ed è quanto ottengono. Lungo questo percorso, all'apparenza tanto simile, Una e Armida giungono a un crocevia che le porterà su strade diverse. Una procederà a fianco del Cavaliere della Rossa Croce per farlo giungere alla santità, mentre Armida trascinerà in basso il suo fiore della cavalleria – Rinaldo, a cui però questo percorso sarà necessario per risalire, e diventare ciò che è.

Il riso celato di Armida («Lodata passa e vagheggiata Armida/ fra le cupide turbe, e se n'avede./ no 'l mostra già, benché in suo cor ne rida», IV 33, 1-3), che è riso profondo, dietro la maschera – maschera che però dovrà creparsi e far vedere un volto nuovo, di genuino turbamento e sofferenza, nel momento in cui Rinaldo l'abbandonerà – è eco di un'altra risata, scoperta e manifesta, che capovolge la falsa mestizia di una richiesta di aiuto nella sfrontatezza della consapevolezza di sé e nel tentativo, più che di salvar se stessa, di salvar l'altrui. Durante un ferocissimo combattimento, infatti, Rinaldo sembra ormai sul punto di soccombere sotto i possenti colpi di Orlando, quando:

Quel colpo sopra lui già non discese,
Ché Angelica alla zuffa era presente.

Lei tenne il conte, e per il braccio il prese,
Et a lui volta con faccia ridente,
Disse: – Barone, egli è chiaro e palese
Che tra gentile e generosa gente
Solo a parole se observa la fede:
Senza giurare l'uno a l'altro crede.

Questa matina promisi e giurai
Per una volta di farti contento,
E come e quando tu comandarai;
Ma prima tu dèi trarre a compimento
Una impresa per me, come tu sai,
La qual comandar posso a mio talento;
Sì che io te dico, franco paladino,
Incontinente pòneti a camino.

Prendi la strata per questa campagna,
Né te curar de indugia né di posa,
Sin che sei gionto nel regno de Orgagna,
Là dove trovarai mirabil cosa;
Ché una regina piena di magagna
(Così Dio ne la faccia dolorosa!)
Ha fabricato un giardin per incanto,
Per cui destrutto è il regno tutto quanto.

Perché alla guarda del falso giardino
Dimora un gran dragone in su la porta,
Qual ha deserto intorno a quel confino
Tutta la gente del paese, e morta;
Né passa per quel regno peregrino,
Né dama o cavalliero alla sua scorta,
Che non sian presi per quelle contrate,
E dati al drago con gran crudeltate.

Onde te ne prego, se me porti amore,
Come ho veduto per esperienza,
Che questa doglia me levi del core,
De la qual più non posso aver soffrenza;
E so ben che cotanto è il tuo valore
E'l grande ardire e l'alta tua potenza,
Che, abenché il fatto sia pericoloso,
Pur nella fin serai vittorioso. –
(*Orl. Inn.*, I, XXVIII 28-32)

Angelica, per trattenere l'ira di Orlando, e per salvare la vita a Rinaldo, ormai spacciato, risolve di chiedere al cavaliere di farsi suo paladino per combattere a favore di una causa che, a ben vedere, non la riguarda. La circostanza che Angelica racconta è del tutto speculare a quella narrata da Una. Gli elementi sono, ancora una volta, un giardino incantato, un drago che semina morte e terrore, una fanciulla che non rientra nella narrazione in modo diretto, ma che prega il cavaliere di intervenire, reputandolo già vittorioso. Non va dimenticato però che Angelica ha, almeno in parte, la stessa natura di Armida, come la sua risata ha palesato. Se Armida renderà Rinaldo prigioniero inconsapevole

dell'isola, Angelica edificerà, su un'altra isola, il "Palazo Zoioso" (I, VIII). Angelica è infida, e mente a Orlando:

Orlando più non tornerà giamai,
Ché non giovarà forza né sapere,
Allo estremo periglio ove il mandai:
[...].
(*Orl. Inn.*, I, XXVIII 40, 1-3)

L'avventura che ha commissionato al cavaliere non deve avere un lieto fine. Orlando deve morire. Il drago è pertanto, per Angelica – quantomeno, per l'Angelica del Boiardo – uno strumento. Verrebbe quasi da dire, un alleato. Angelica, che è qui il controcanto di Una, è colei che al drago non si oppone, ma che, anzi, del drago si avvale. Per poter verificare questo aspetto, è importante vedere un episodio che poi sfocerà nel XXVIII canto del libro I, appena citato; si tratta di un passo del canto IX del libro I. Per sfuggire dal "Palazo Zoioso", Rinaldo risale sull'imbarcazione e continua a navigare. Approda su un'altra isola, e qui viene dato in pasto a un drago. Angelica viene a sapere del pericolo cui Rinaldo va incontro, e si precipita in suo aiuto:

Angelica dal vento è via portata,
Sopra a un demonio, che ha la faccia nera,
A Crudel Rocca gionse quella sera.

[...].

Ella si stava ne l'aria sospesa,
E ingenocchiata diceva: – Barone,
Sopra d'ogni altra doglia il cor mi pesa
Che tu sia gionto qui per mia cagione.
[...].

Non te rincresca de venirmi in braccio,
Che via per l'aria te posso portare.
[...].
Vien, monta sopra a me, baron gagliardo:
Forse non son peggior del tuo Baiardo. –

Era Rinaldo tanto addolorato,
Che con gran pena la puoteva odire.
Pur li rispose: – Per lo Dio beato,
Più son contento di dover morire,
Che per tuo mezo vederme campato;
E quando non ti vogli pur partire,
Di questo loco me voglio gettare:
Or statte e vanne, e fa come ti pare. –

[...].

[Angelica] nel campo discende,
Ove rugiava lo animal spietato,

E la corda alaciata giù distende,
Poi quel pan della cera ebbe gettato.
Quel crudel monstro in bocca presto il prende:
L'un dente e l'altro insieme è impegolato;
Mugia saltando e cerca uscir de impaccio:
Al primo salto fu gionto nel laccio.

Così legato il lasciò la donzella,
E lei si dipartì subitamente.
[..].

Subitamente [Rinaldo] salta gioso al piano,
Dove è la fiera fera di natura,
Che facea un crido tant'orrendo e strano,
Che al mur de intorno potea far paura.
Rinaldo prende sua Fusberta in mano,
E de assalire'l monstro si assicura;
Ma quella bestia si scote sì forte,
Che par che debbia romper le ritorte.

[...].

A quella bestia salta sopra al dosso,
La gola ad ambe man gli ebbe a pigliare,
e le genocchie strengere a più non posso:
Mai non se vide il più fier cavalcare.
Era il barone in faccia tanto rosso:
Quivi ogni suo valor convien mostrare;
E quivi più che altrove l'ha mostrato,
Ché con le mani il monstro ha strangolato.
(I, IX 10, 6-8; 15, 1-3; 17, 1-2, 7-8; 18; 21-22, 1-2; 23; 25)

Angelica qui è autentica cavallerizza dell'aria, o meglio, del diavolo – e ritorna, in filigrana, la relazione vergine-diavolo che si è già vista funzionale per Clorinda e Erminia.² Nel suo sopraggiungere, porta con sé alcuni strumenti magici, come il pane di cera e la corda. Rinaldo rifiuta sprezzante l'offerta di lei, che si propone, arditamente, come cavalcatura. La fanciulla interviene, legando il drago e lasciandolo alla mercé del cavaliere, che approfitta della quasi immobilità del mostro per calargli addosso e cavalcarlo – portando in atto la richiesta fatta da Angelica, cui non aveva acconsentito. Solo adesso, grazie all'intervento di lei, Rinaldo può uccidere il mostro, soffocandolo. La posizione di 'cavalcatura' di Angelica e del drago collimano perfettamente; Angelica è colei, inoltre, che dà a Rinaldo l'accesso al mostro, che doma, di fatto, il mostro per lui. La relazione tra Angelica e il drago è perciò piuttosto evidente. La sua richiesta a Orlando, nel canto XXVIII, di liberare il paese di Orgagna dal drago, completa il quadro: in Angelica si vede il riflesso, piuttosto definito, della principessa liberata da san Giorgio della *Legenda aurea*.³

² Cfr. *supra*, I.5.

³ Per la differenza tra la leggenda di san Giorgio in Iacopo da Varagine e nei suoi contemporanei, rimando al mio articolo *Una cintura in filigrana*, cit., pp. 315-326.

La principessa della *Legenda aurea*,⁴ innanzitutto, non è convinta che il giovane santo sia in grado di riscattarla dal mostro: *Sufficit enim si sola peream. Nam me liberare non posses et mecum perires* (LVI, 52-53). E in effetti è quanto Angelica dice a se stessa a proposito di Orlando: «Orlando più non tornerà giamai,/ Ché non giovarà forza né sapere,/ Allo estremo periglio ove il mandai» (*Orl. Inn.*, I, XXVIII 40, 1-3). La corda che Angelica riceve da Malagise, e che utilizza per legare il drago, per renderlo, di fatto, inoffensivo, sembra ricalcata sulla scorta della cintura (la *zona*) che la principessa adopera per far divenire il drago mansueto.⁵ Angelica si offre a Rinaldo come ‘cavalcatura per la vita’, come via di salvezza, cui Rinaldo oppone una ‘cavalcatura per la morte’, gettandosi sul dorso del mostro, che poi uccide. La strana simbiosi tra vergine e drago, che si è già avuto modo di rintracciare in Clorinda a motivo di quella generazione tanto peculiare, si può ritrovare perciò anche nel personaggio di Angelica, che non gode di una nascita particolare, ma che partecipa della stessa natura del mostro. La comunione vergine-drago, del resto, era stata presentita anche da Bernardo Tasso nel *Floridante*, come si è già avuto modo di vedere.⁶ In Spenser, la relazione tra i due si manifesta in un personaggio in particolare, «a mayden Queene» (iv 8, 5), Lucifera:

So proud she shyned in her Princely state,
Looking to heauen; for earth she did disdayne,
And sitting high; for lowly she did hate:
Lo vnderneath her scornfull feete, was layne
A dreadfull Dragon with an hideous trayne,
And in her hand she held a mirrhour bright,
Wherein her face she often vewed fayne,
And in her selfe-lou'd semblance tooke delight;
For she was wondrous faire, as any liuing wight.

Of grisly *Pluto* she the daughter was,
And sad *Proserpina* the Queene of hell;
[...].
(iv 10; 11, 1-2)

La donna-drago è odiosa per Rinaldo;⁷ diverso, come si è già avuto modo di considerare, è il caso di Tancredi, che uccide il drago-Clorinda senza saperlo, e che, nel suo farsi Bellerofonte contro la Chimera, prende su di sé il peso della melanconia. Simile alla posizione di Rinaldo, invece, è quella del Cavaliere della Rossa Croce:

Yet the stout Faerie mongst the middest crowd

⁴ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., LVI 52, pp. 1541-1542.

⁵ Sul valore della cintura, rimando al mio articolo *Una cintura in filigrana*, cit., pp. 315-326 e *supra*, I.6.2.

⁶ *Supra*, I.6.3.

⁷ Cfr. la posizione petrarchesca del sonetto XXV (*RVF*), momento in cui il poeta si volge al «dritto camin» divino (v. 5), rinnegando, almeno temporaneamente «l'amorosa vita» (v. 9).

Thought all their glorie vaine in knightly vew,
And that great Princesse too exceeding prowde,
That to strange knight no better countenance allowd.
(iv 15, 6-9)

La bellezza prodigiosa di Lucifera, che però non riesce ad ammaliare il Cavaliere della Rossa Croce, non può non far pensare a quella, altrettanto prodigiosa, di Angelica, con cui, peraltro, condivide il valore di un nome ‘celeste’, angelicato. Lucifero è il nome che compare in *Isaia* 14, 12-15:

quomodo cecidisti de caelo lucifer
qui mane oriebaris
corruisti in terram qui vulnerabas gentes
qui dicebas in corde tuo
in caelum conscendam super astra
Dei exaltabo solium meum
sedebo in monte testamenti in lateribus aquilonis
ascendam super altitudinem nubium
ero similis Altissimo
verumtamen ad infernum detraheris
in profundum laci
[...].

Spesso interpretato come una delle identità di Satana,⁸ Lucifero è, etimologicamente, colui che porta la luce. Lucifera si mostra all’altezza del proprio nome, in quanto «she with Princely pace,/ As faire *Aurora* in her purple pall,/ Out of the East the dawning day doth call» (iv 16, 3-5). Lucifera, al pari di Lucifero, è ‘figlia dell’aurora’, o meglio, manifestazione di questa. Lucifera è luminosa («her brightness brode doth blaze», iv 16, 6), e il suo sguardo è volto in alto («Looking to heauen; for earth she did disdayne,/ And sitting high; for lowly she did hate», iv 10, 2-3), come Lucifero, la cui aspirazione è perpetuamente verticale. Eppure, la sua misura è il basso, o meglio, la voragine, la profondità: gli inferi (*Isa* 14, 15). E Lucifera dagli inferi è stata tratta, avendo Proserpina per madre e Plutone per padre. La misura notturna di questo personaggio è evidente. «Her chthonic and diabolical aspects are suggested by her name, by her infernal dungeon, by the fact that Duessa’s visit to the underworld occurs during the Lucifera episode, and by her parents, Pluto and Proserpina, king and queen of hell».⁹ Il legame tra Lucifera e Angelica si stringe ulteriormente se si pensa alla natura notturna, e appunto ctonia, delle due nei due rispettivi episodi. Se Lucifera è figlia della dea degli inferi, Angelica, che abbiamo visto cavalcare un demonio (*Orl. Inn.*, I, IX 10, 7), è colei che, a tutti gli effetti, appare a Rinaldo come una regina della notte:

Era venuta già la notte bruna.
Stassi Rinaldo a quel legno abbracciato,

⁸ ALBERT CHARLES HAMILTON, *The Spenser Encyclopedia*, Routledge, London 2006, alla voce “Lucifera”, p. 441.

⁹ *Ibidem*.

Né sa veder qual senno o qual fortuna
Lo possa di quel loco aver campato.
Et ecco, sotto il lume de la luna,
Però che era sereno e il cel stellato,
Sente per l'aria non sa che volare:
Quasi una dama ne l'ombra li appare.

Angelica era quella, [...].
(*Orl. Inn.*, I, IX 13; 14, 1)

Se Clorinda, nella sua molteplicità di segni, aveva assunto nel canto XII un evidente aspetto lunare, che ne faceva una Ecate portatrice di fiaccola, Lucifera e Angelica sono qui due manifestazioni, due repliche, della tremenda Proserpina. L'apparizione di Lucifera è un volto – luminoso e tremendo – di una grande dea; Angelica qui è una larva notturna, una vera e propria strega. Il drago, in entrambi i casi, sembra essere attributo spaventoso e distruttivo delle due donne divine, attributo contro cui i due eroi solari, rispettivamente Rinaldo e il Cavaliere della Rossa Croce, dovranno combattere. Tra gli eroi solari, non si può non menzionare il Rinaldo tassiano. E se è vero che, come si diceva all'inizio di questo paragrafo, non ci sono draghi nel passato di Armida, non si può tacere l'attributo dragonesco che la permea. Innanzitutto, il drago è il primo elemento che si oppone a chiunque cerchi di violare la sua isola, come dovranno sperimentare Carlo e Ubaldo:

I duo guerrier in luogo ermo e selvaggio
chiuso d'ombre, fermârsi a piè del monte;
e come il ciel rigò co 'l novo raggio
il sol, de l'aurea luce eterno fonte:
– Su su – gridâro entrambi, e'l lor viaggio
ricominciâr con voglie ardite e pronte.
Ma esce non so donde, e s'attraversa
fera, serpendo, orribile e diversa.

Inalza d'oro squallido squamose
le creste e 'l capo, e gonfia il collo d'ira,
arde ne gli occhi, e le vie tutte ascose
tien sotto il ventre, e tòsco e fumo spira;
or rientra in se stessa, or le nodose
ruote distende, e sé dopo sé tira.
Tal s'appresenta a la solita guarda,
né però de' guerrieri i passi tarda.

Già Carlo il ferro stringe e'l serpe assale,
ma l'altro grida a lui: – Che fai? che tente?
per isforzo di man, con arme tale
vincer avisi il difensor serpente? –
Egli scote la verga aurea immortale
sì che la belva il sibilare ne sente,
e impaurita al suon, fuggendo ratta,
lascia quel varco libero e s'appiatta.
(*GL*, XV 47-49)

Il serpente, che ha qui «una sua mostruosa beltà»,¹⁰ è immagine di Armida, immagine dorata (XV 48, 1) sconfitta, ‘proprianamente’, dalla verga d’oro (XV 49, 5) e compartecipa con lei al mantenimento dello *status quo* sull’isola, che non prevede intrusi. Che sia tale, lo si può comprendere da un altro passo della *Liberata*. Qui Armida, dopo aver incantato sirenicamente Rinaldo:

Qual serpe a poco a poco, e si fa donno
sovra i sensi di lui possente e forte;
né i tuoni omai destar, non ch’altri, il ponno
da quella queta imagine di morte.
Esce d’aguato allor la falsa maga
e gli va sopra, di vendetta vaga.

Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide
come placido in vista egli respira,
e ne’ begli occhi un dolce atto che ride,
benché sian chiusi (or che fia s’ei li gira?),
pria d’arresta sospesa, e gli s’asside
poscia vicina, e placar sente ogn’ira
mentre il risguarda; e ’n su la vaga fronte
pende omai sì che par Narciso al fonte.
(GL, XIV 65, 3-8; 66)

Il movimento serpentino del drago che attacca Carlo e Ubaldo è lo stesso del serpente-Armida in procinto di attaccare Rinaldo. Ma ecco che la maga, nel chinarsi sul cavaliere, vede qualcosa che la trattiene. L’immagine di Narciso sembra molto più eloquente di qualunque spiegazione. Armida, china su Rinaldo, vede se stessa. Il serpente strega il serpente. Lucifera, nello specchio, ammira se stessa (iv 10, 6-9). Lo specchio si farà segno potente nel giardino di Armida:

Con luci ella ridenti, ei con accese,
mirano in vari oggetti un solo oggetto:
ella del vetro a sé fa specchio, ed egli
gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.
(GL, XVI 20, 5-8)

Lucifera e Armida, nello specchio, godono del proprio oggetto del desiderio: se stesse, in un incantamento che si volge contro di loro, specularmente a Laura-narciso, che Petrarca canta nel sonetto XLV del *Canzoniere* (*Il mio adversario, in cui veder solete*). In questa dimora paradisiaca – che, come il regno di Orgagna, è un giardino artificiale edificato da una «regina pien di magagna» (*Orl. Inn.*, I, XXVIII 30, 5), e ha un drago posto all’ingresso (*Orl. Inn.*, II, IV 16-18) – non manca un ultimo elemento che ci riconduce ad Angelica, e alla principessa della *Legenda aurea*: la cintura, che però, in questo caso, non cinge un drago ma, significativamente, Armida stessa:

¹⁰ Fredi Chiappelli in TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, cit., nt. 1, p. 625.

Né 'l superbo pavon sì vago in mostra
 spiega la pompa de l'occhiute piume,
 né l'iride sì bella indora e inostra
 il curvo grembo e rugiadoso al lume.
 Ma bel sovra ogni fregio il cinto mostra
 che né pur nuda ha di lasciar costume.
 Diè corpo a chi non l'ebbe; e quando il fece,
 tempre mischiò ch'altrui mescer non lece.

Teneri sdegni, e placide e tranquille
 repulse, e cari vezzi, e liete paci,
 sorrise parolette, e dolci stille
 di pianto, e sospir tronchi, e molli baci:
 fuse tai cose tutte, e poscia unille
 ed al foco temprò di lente faci,
 e ne formò quel sì mirabil cinto
 di ch'ella aveva il bel fianco succinto.
 (GL, XVI 24-25)

Il «cinto», la cintura, ha qui un significato profondo. È ciò che crea l'incanto. E per tenere vivi i fantasmi che Armida ha creato, la cintura non va tolta mai. In questo senso, il «cinto» non doma il drago, ma permette alla donna di domare la realtà, di avere un controllo su di essa. Il drago, per così dire, è, in questo senso, il mondo. E sotto il segno del drago, Armida infine riconosce il suo essersi fatta donna, 'sciolta' dalla 'vergogna', non più, cioè, 'domata' dal laccio del pudore; grazie allo zio Idraote, figura dragonesca nel nome, Armida è colei che, tragicamente, è libera:

– Io n'andrò pur, – dicea ella – anzi che l'armi
 de l'Oriente il re d'Egitto mova.
 Ritentar ciascun'arte e trasmutarmi
 in ogni forma insolita mi giova,
 trattar l'arco e la spada, e serva farmi
 de' più potenti e concitargli a prova:
 pur che mie vendette io veggia in parte,
 il rispetto e l'onor stiasi in disparte.

Non accusi già me, biasmi se stesso
 il mio custode e zio che così volse.
 Ei l'alma baldanzosa e 'l fragil sesso
 a i non debiti uffici in prima volse;
 esso mi fe' donna vagante, ed esso
 spronò l'ardire e la vergogna sciolse:
 tutto si rechi a lui ciò che d'indegno
 fei per amore o che farò per sdegno. –
 (XVI 73-74)

Liberata da Idraote, che ha 'sciolto' «l'ardire e la vergogna» (XVI 74, 6) come una cintura virginale, la *zona*, appunto,¹¹ e ormai «donna vagante» (XVI 74, 5), Armida, prigioniera di un vortice di

¹¹ Sul valore della *zona*, rimando all'importante articolo di PAULINE SCHMITT, *Athéna Apatouria et la ceinture: les aspects féminins des Apatouries à Athènes*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 32, 6, (1977), pp. 1059-1073.

distruttività, non pone limiti o freni a se stessa. Il drago ha operato secondando la sua natura, e ha espanso illimitatamente il suo terribile potere. Servirà, ancora una volta, la spada di Rinaldo a cacciare dall'Eden mostruoso di Saron il serpente-gigante Armida, suadente drago-ninfa. Questa è però un'altra storia, che si dovrà raccontare altrove.

2.2. *The first aduventure*

Il drago tentatore di Armida sembrerebbe essere in principio riconducibile a un nome, Idraote. La natura di Idraote non viene mai posta in dubbio. Idraote è un uomo, non un drago. Dragonesco, casomai, è il nome.¹² Simile, per meccanismo poetico, potrebbe essere in effetti il caso del drago di san Giorgio. Con l'ausilio, in particolare, di Micheal Collins, tra gli autori più recenti a essersi occupati della problematica, e ancora nebulosa figura del santo, cerchiamo qui di sintetizzare quanto è stato possibile ricostruire a proposito della leggenda del suo combattimento contro il drago.

Il più antico manoscritto che riporti parte della passione di san Giorgio è il palinsesto greco 954 di Vienna, che si trova al Kunsthistorisches Museum. Si tratta di un manoscritto del V secolo circa. La leggenda della lotta contro il drago ha ancora da venire: «It is impossible to say when or how the dragon motif became attached to St George»;¹³ eppure un'ipotesi frequentemente menzionata e, sulla scorta di Armida e Idraote, poeticamente convincente, è la seguente: «The Vienna Palimpsest does have George calling the emperor Dadianus the 'evil dragon,' which may be a clue to the connection between the dragon and St George».¹⁴ Il drago, appunto, avrà da venire. Sarebbe però effettivamente suggestiva una relazione tra un personaggio, identificato come drago – sulla scorta, forse, del *draco* di *Apocalisse* – e la creazione dell'identità di un drago vero e proprio, in uno scarto che va dalla metafora al segno iconografico, e infine alla creazione poetica.¹⁵

Una volta conquistato il proprio mostro, san Giorgio si legherà indissolubilmente a esso, al punto che il drago diventerà parte del corredo iconografico del santo. Come Iacopo da Varagine, e altri suoi contemporanei (Vincent de Beauvais nello *Speculum Historiae*, Bartolomeo da Trento nell'*Epilogum in gesta sanctorum*), quella del drago diviene, di fatto, la 'prima avventura' che il santo

¹² *Supra*, II.2.1.

¹³ MICHEAL COLLINS, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁴ Ivi, p. 52. Dadiano è il *draco inveterate* cui si rivolge il santo. Si veda, ad esempio, la *Passio sancti Georgii martyris* del Cod. lat. Monacens. 2552 riportata in EUGEN STROLLREITHER, *Festschrift zum XII. Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage in München*, Pflingsten 1906, p. 214. Per un approfondimento sul martirio di san Giorgio e un confronto delle fonti più antiche, resta fondamentale il contributo di JOHN E. MATZKE, *Contributions to the History of the Legend of Saint George, with Special Reference to the Sources of the French, German and Anglo-Saxon Metrical Versions*, in PMLA, Vol. 17, No. 4 (1902), pp. 464-535.

¹⁵ «It is not known when the legend of St George and the dragon was first told [...]. The earliest known depictions date from the eleventh century in Armenia, Georgia, and Syria. Possibly the tale existed as an oral tradition before it appeared in an eleventh-century Georgian manuscript and a twelfth-century prologue to a version of the martyr's Passion», MICHEAL COLLINS, *Op. cit.*, p. 119.

affronta. Solo dopo l'uccisione del mostro si procede verso un martirio composito, tra ruote, fuoco, lame e pronte risurrezioni, sulla via della santità.

In questo senso, il Cavaliere della Rossa Croce di Spenser non si distacca dalla tradizione; già alla terza stanza del primo canto, infatti, lo scopo del cavaliere è chiaro:

Vpon a great aduventure he was bond,
That greatest *Gloriana* to him gaue,
That greatest Glorious Queene of *Faerie* lond,
To winne him worship, and her grace to haue,
Which of all earthly things he most did craue;
And euer as he rode, his hart did earne
To proue his puissance in battell braue
Vpon his foe, and his new force to learne;
Vpon his foe, a Dragon horrible and stearne.
(i 3)

La «great aduventure» (i 3, 1) consiste, significativamente, nella «battell braue» (v. 7) contro il drago. E, significativamente, come vedremo,¹⁶ la regina Gloriana è colei che lo ha inviato alla battaglia. Il drago di cui si parla qui è quello che devasta le terre di Una, ed è per questo che la vergine lo segue (i 4). Il Cavaliere della Rossa Croce ha perciò una missione che gli è stata affidata dalla regina delle fate, e ha una fanciulla al seguito da riportare al sicuro. Eppure, il giovane guerriero, che da questi versi parrebbe ardere dal desiderio di portare a termine la propria missione per compiacere la regina, è in realtà facile a distrarsi, e il suo obiettivo, apparentemente così chiaro, così ben messo a fuoco, fa presto ad offuscarsi. La vergine, il Cavaliere della Rossa Croce e il nano che accompagna la fanciulla si trovano all'improvviso costretti ad affrontare una burrasca, e il Cavaliere della Rossa Croce decide di cercare riparo in un bosco, deviando così dalla strada principale. Dantesca, epica e fiabesca insieme si rivela questa deviazione:

Enforst to seeke some couert nigh at hand,
A shadie groue not far away they spide,
That promist ayde the tempest to withstand:
Whose loftie trees yclad with sommers pride,
Did spread so broad, that heauens light did hide,
Not perceable with power of any starre:
And all within were pathes and alleies wide,
With footing worne, and leading inward farre.
Faire harbour that them seemes; so in they entred arre.
(i 7)

La foresta si fa insomma luogo di riparo, e sotto le fronde i tre cercano rifugio. Le caratteristiche della selva, però, sono duplici. Se non permette alla pioggia di penetrare, la selva è al contempo impenetrata

¹⁶ *Infra*, II.2.3.

e impenetrabile dalla luce («heauens light did hide», i 7, 5). I tre viandanti si muovono in un regno che giace sotto un segno preciso: quello di una terra senza cielo, in cui la luce si nasconde, in cui le stelle non possono penetrare. Da questo punto di vista l'espressione, in qualche modo formulare, che descrive la pioggia che li ha colti prima di entrare nella selva contribuisce a illuminare il testo:

[...] Thus as they past,
The day with cloudes was suddeine ouercast,
And angry *Ioue* an hideous storme of raine
Did poure into his Lemans lap so fast,
That euery wight to shrowd it did constrain,
And this fair couple eke to shroud themselues were fain.
(i 6, 4-9)

Il Giove iracondo che versa la pioggia veloce, violento, nel grembo della terra sembra ricalcare il Giove virgiliano delle *Georgiche* (*Tum pater omnipotens fecundis imbribus Aether/ conjugis in gremium laetae descendit, et omnes/ magnum alit, magno commixtus corpore, fetus*, in *Georg.* II 325-327). Nella selva, però, non si apre alcun varco per il dio. Qui, al contrario, la terra offre un grembo asciutto, verdeggiante e intoccato, e apparentemente lieto:

And foorth they passe, with pleasure forward led,
loying to heare the birdes sweete harmony,
Which therein shrouded from the temest dred,
Seemd in their song to scorne the cruell sky.
Much can they prayse the trees so straight and hy,
The sayling Pine, the Cedar proud and tall,
The vine-prop Elme, the oplar neuer dry,
The builder Oake, sole king of forrests all,
The Aspine good for stauess, the Cypresse funerall.

[...].

Led with delight, they thus beguile the way,
Vntill the blustering storme is ouerblowne;
When weening to returne, whence they did stray,
They cannot finde that path, which first was showne,
But wander too and fro in ways vnknowne,
Furthest from end then, when they nearest weene,
That makes them doubt, their wits be not their owne:
So many pathes, so many turnings seene,
That which of them to take, in diuerse doubt they been.
(i 8, 10)

Ritroviamo una selva che in parte somiglia a quella di Saron:

Caggion recise da i pungenti ferri
le sacre palme e i frassini selvaggi,
i funebri cipressi e i pini e i cerri,
l'elci frondose e gli alti abeti e i faggi,

gli olmi mariti, a cui talor s'appoggia
la vite, e con piè torto al ciel se 'n poggia.
(GL, III 75, 3-8)

Ritorna, puntuale, il segno dell'olmo e della vite e quello del 'funebre cipresso', che in Spenser compare in chiusa della stanza 8. Come la selva di Saron, dominata da forze oscure che si manifestano in particolare in due perturbanti, 'insolite' figure femminili, Clorinda prima, Armida poi, la selva in cui si ritrovano il Cavaliere della Rossa Croce, Una e il nano è dominata, come si scoprirà, da un perturbante, 'insolito' elemento femminile, che incanta con un senso di fuggevole piacere e fa intorpidire i sensi. Se Clorinda si è manifestata come albero parlante, edenico e spaventoso, e Armida quale suadente serpente tentatore, si palesa qui, in tutta la sua allegorica corporeità, un drago vero e proprio, o meglio, per dirla con Boiardo, una «draga» (*Orl. Inn.*, III, V 46, 6) che abita nel cuore della foresta, in una caverna (ancora, elemento del femminile per eccellenza, e «mondo infero» a un tempo)¹⁷. Il piacere iniziale che i tre provano sotto le fronde è parte di quel procedere narrativo spenseriano: «This way of working, using the external figures and landscape as mirrors, is, we slowly see, superbly appropriate for a book in which the enemies all really lie within and where the fatal vice is believing one has triumphed».¹⁸ Il piacere è preludio dell'orrore:

At last resolving forward still to fare,
Till that some end they finde or in or out,
That path they take, that beaten seemd most bare,
And like to lead the labyrinth about;
Which when by tract they hunted had throughout,
At length it brought them to hollow caue,
Amid the thickest woods. The Champion stout
Eftsoones dismounted from his courser braue,
And to the Dwarfe a while his needlesse spere he gaue.

Be well aware, quoth that Ladie milde,
Least suddaine mischief ye too rash prouoke:
The danger hid, the place vnknowne and wilde,
Breedes dreadfull doubts: Oft fire is without smoke,
And perill without show: therefore your stroke
Sir knight with-hold, till further triall made.
Ah Ladie (said he) shame were to reuoke
The forward footing for an hidden shade:
Vertue giues her selfe light, through darkenesse for to wade.

Yea but (quoth she) the perill of this place
I better wot then you, though now too late,
To wish you backe returne with foule disgrace,
Yet wisdomes warnes, whilest foot is in the gate,

¹⁷ ANITA SEPPILLI, *Op. cit.*, pp. 132-134.

¹⁸ ROGER SALE, *Reading Spenser. An Introduction to The Faerie Queene*, Random House, New York 1968, pp. 45-46. Rimando inoltre, per una interessante trattazione sulle possibili fonti spenseriane per la selva, a JAMES NOHRNBERG, *The Analogy of The Faerie Queene*, Princeton University Press, Princeton 1976, pp. 135-139.

To stay the steppe, ere forced to retrate.
 This is the wandring wood, this *Errours den*,
 A monster vile, whom God and man does hate:
 Therefore I read beware, Fly fly (quoth then
 The fearefull Dwarfe:) this is no place for liuing men.

But full of fire and greedy hardiment,
 The youthfull knight could not for ought be staide,
 But forth vnto the darksome hole he went,
 And looked in: his glistering armor made
 A litle glooming light, much like a shade,
 By which he saw the vgly monster plaine,
 Halfe like a serpent horribly displaide,
 But th'other halfe did womans shape retaine,
 Most lothsom, filthie, foule, and full of vile disdaine.
 (i 11-14)

Nel cuore della selva, vero e proprio «labyrinth» (i 11, 4) che non può non far pensare al labirinto del quadro *San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello, i tre trovano una grotta – ancora, la specularità dell'opera di Uccello è fortissima.¹⁹ Il cavaliere non indugia. Una prova a fermarlo, ma invano. Il Cavaliere della Rossa Croce non ascolta gli avvertimenti, e sostiene: «shame were to reuoke/ The forward footing for an hidden shade» (i 12, 7-8). L'orgoglio impedisce di ritirarsi dinanzi a una «ombra nascosta». Interessantissima è qui la scelta lessicale: nel momento, infatti, in cui il cavaliere si affaccia all'entrata della caverna, la sua armatura rimanda una fioca luce, «much like a shade» (i 14, 5). Chi, a questo punto, è una «ombra nascosta» in questo strano gioco delle parti? Drago e cavaliere non si sono ancora incontrati, ma già si somigliano. Il pallido riflesso dell'armatura consente al Cavaliere della Rossa Croce di vedere il mostro all'interno della grotta, un mostro, appunto, metà serpente, metà donna, Errore.

Se Una è allegoria della verità, una prima considerazione possibile è che, in qualche modo il Cavaliere della Rossa Croce, non avendo volutamente seguito le sue parole, sia già incorso in un errore. Questa prima missione, non prevista, avrebbe potuto non essere intrapresa. Come che sia, l'ostinata condotta del cavaliere ormai la impone, e, lancia in resta, l'errante si getta contro Errore.

La forza non basta, e, come una novella Angelica, Una interviene dicendo al Cavaliere della Rossa Croce come vincere il mostro: bisogna soffocarlo, così come Ranaldo soffoca il proprio drago (*Orl. Inn.*, I IX 25). La morte per soffocamento annichila e trattiene, rinchiude il corpo, non permette emissioni. Errore, però, forse per natura, non può esser trattenuto: secerne infatti una mostruosa quantità di veleno nero, rane, rospi, libri e carte (i 20). Il paragone di Spenser, indubbiamente efficace, colpisce per un particolare non secondario: il vomito del drago è come la piena del Nilo, che inonda le valli, e ritirandosi, lascia dietro di sé «Huge heapes of mudd [...], wherein there breed/ Ten

¹⁹ Si veda *Infra*, II.2.4.

thousand kindes of creatures, partly male/ And partly female of his fruitfull seed;/ Such vgly monstrous shapes elsewhere may no man reed» (i 21, 6-9).²⁰ L'Egitto, che oscuramente si faceva segno di Clorinda, si ripresenta qui quale fautore di una genia ibrida e androgina. Il drago femmina, come il Nilo, lascia dietro sé una sua progenie che la divora, e muore orrendamente, una volta che il Cavaliere della Rossa Croce le ha tagliato la testa (i 21-26).

Una accoglie il guerriero con entusiasmo, ne loda il coraggio, e definisce quel combattimento «the first aduventure» (i 27, 8) di lui. Il Cavaliere della Rossa Croce, Una e il nano si rimettono in cammino, e riescono a emergere dal bosco. Tuttavia, l'obiettivo che li ha mossi una prima volta, che li ha allontanati dalla corte di Gloriana alla volta del regno della fanciulla, sembra non essere più lo scopo principale del Cavaliere della Rossa Croce: «So forward on his way (with God to frend)/ He passeth forth, and new aduventure sought» (i 28, 7-8). Non pago della «first aduventure» (i 27, 8), il Cavaliere della Rossa Croce si spinge innanzi, a percorrere una via lunga e pericolosa che solo infine lo condurrà al suo secondo drago, quello cui era destinato.

2.3. Elisabeth: dragonesco Giorgio?

Prima di addentrarci nella prossima avventura del Cavaliere della Rossa Croce, occorre fare una considerazione inerente la natura stessa del santo. Si è visto, nel paragrafo precedente, qualche dettaglio a proposito delle sue origini. Va puntualizzato in questa sede un dettaglio di non poco conto che ha a che fare con quella che potremmo chiamare con il termine, forse abusato, 'ricezione'. L'intera *Faerie Queene* nasce con uno scopo celebrativo ben preciso. Lo stesso potrebbe dirsi, naturalmente, del *Furioso* e, almeno in parte, della *Liberata*. E altrettanto, volendo, si potrebbe dire dell'*Eneide*. Il piano encomiastico ha qui però un valore diverso rispetto a quello delle altre opere menzionate. Se infatti, specialmente nell'*Eneide* e nel *Furioso*, si ricostruisce una sorta di 'genealogia di palazzo' di cui i protagonisti sono capostipiti, nella *Faerie Queene* è l'autorità in persona a farsi personaggio, a farsi *persona* nella trama. Gloriana è Elisabetta I, o meglio, una riscrittura, una *persona*, della regina, che evidentemente con le maschere ci sapeva fare, essendo riuscita magistralmente a farsi maschera di se stessa: la regina vergine, l'icona vivente d'Inghilterra.

Qual è però il senso di prendere anche solo brevemente in considerazione una persona reale, realmente esistita, in un mondo di draghi e cavalieri? Vediamo.

²⁰ «Il Nilo è detto “padre” perché si riteneva che fosse il fiume più antico della terra. Fonte d'ispirazione di Spenser è la descrizione in *Met.* I, vv. 416-429, sulla scorta di testi classici di geografia e di scienze naturali, dove (come nella *Biblioteca* di Diodoro Siculo) al limo del Nilo si attribuiva la capacità di generare esseri strani», Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 36, pp. 2091. Vale la pena di aggiungere qui che la parte menzionata da Manini è ripresa dalle *Metamorfosi*, relativa alla rinascita della terra dopo il diluvio, è subito precedente alla nascita di Pitone e al combattimento che avrà luogo tra il mostro e Apollo.

«Challenged to say when the English tradition of St George that has survived to the present day was formed, the author would answer: the Tudors».²¹ Questa è una apparente contraddizione, benché a sua volta contraddetta dalla realtà dei fatti. Contraddizione, appunto, perché con la riforma di Enrico VIII si limitò fortemente il valore del pantheon di santi della Chiesa di Roma. Eppure, san Giorgio resistette.²² E non solo: «With the accession of Queen Elizabeth [...] there was a marked improvement of fortunes of St George», dice Sir David Scott Fox, che ben argomenta questa affermazione:

It is true that the saint presented a delicate problem for the Queen. Although she might be prudently conservative by instinct, she was aware that his cult had become something of an anomaly in Protestant England, and that many of her subjects were hostile to St George. On the other hand, the majority of the knights of the Order of the Garter were Catholics, or at least so inclined. The Queen herself believed that a revival of chivalry, and more specifically of the cult of St George and of the Garter, could be made to play a part in her policy of developing the mystique of her monarchy for dynastic reasons, and bind the divided nation round her throne.

So Elizabeth took a keen interest in St George; [...] she increased the dignity of the Order and made George's annual festival one of the most important feasts in the court calendar. [...] This was once again an age of patriotism and nationalism; and the intensely romantic figure of St George fitted into the Elizabethan world of legend.²³

Se il santo sembra godere di buona salute nel periodo elisabettiano, non bisogna sottovalutare l'importanza figurale del drago a lui legato, «Old Snap the Dragon», appunto, come veniva affettuosamente chiamato.²⁴ Ed ecco qui una strana coincidenza. Ci si è soffermati, in questo lavoro, sull'infanzia di Clorinda, di san Giorgio e di Una. Si tratta, benché con accezioni diverse, di infanzie mitiche, di fanciulli divini. Un personaggio storico non ha nulla a che vedere, per natura, per statuto, se vogliamo, con tutto questo. Eppure...

²¹ MICHEAL COLLINS, *Op. cit.*, p. 19.

²² Importante, da questo punto di vista, è lo studio di ROY STRONG, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, [1977] Pimlico, London 1999, in particolare pp. 164-185, intorno all'Ordine della Giarrettiera ai tempi di Elisabetta I.

²³ DAVID SCOTT FOX, *Op. cit.*, p. 79. Molto accurata è in questo senso la ricostruzione delle celebrazioni in Inghilterra del giorno dedicato al santo fatta da MURIEL C. MCCLENDON, *A Moveable Feast: Saint George's Day Celebrations and Religious Change in Early Modern England*, in «Journal of British Studies», Vol. 38, No. 1 (Jan., 1999), pp. 1-27. La studiosa qui contesta in parte quanto espresso da David Scott Fox, puntualizzando, luogo per luogo, le dimensioni delle celebrazioni del giorno di St George nel periodo elisabettiano. Va comunque rilevata una presenza piuttosto significativa, benché con variazioni talvolta importanti, in tutta la nazione.

²⁴ DAVID SCOTT FOX, *Op. cit.*, p. 78. Alla voce *Snap*, *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, prepared by William Little, H. W. Fowler, J. Coulson, revised and edited by C. T. Onions, Clarendon Press, Oxford 1933 riporta: «Of animals: To make a quick or sudden bite at something», e alla voce *Snapdragon*: «A figure or representation of a dragon, esp. one so constructed as to open and shut the mouth, used in mayoral or civic shows or processions»; tuttavia, questo è il secondo significato. La prima voce rimanda a «A popular name for one or other of the plants belonging to the genus *Antirrhinum*, esp. *A. majus*, a hardy plant bearing showy flowers, freq. grown in gardens»; *The Oxford Dictionary of English Etymology*, edited by C. T. Onions with the assistance of G. W. S. Friedrichsen and R. W. Burchfield, Clarendon Press, Oxford 1966, alla voce *Snapdragon* riporta: «[...]with fanciful likening of the flower to a dragon's mouth, the lips of which suggest snapping». Si rileva, ancora una volta, il legame sotterraneo e fascinoso fra drago e (fanciulla-)fiore, che soggiace al nome stesso del mostro – l'*Antirrhinum* è la (dragonessa?) bocca di leone. Il termine nella sua pienezza semantica non sfugge a Lewis Carroll, che inserisce lo *Snapdragon* nella lista di creature fantastiche del capitolo 3 di *Through the Looking-Glass, Looking-Glass Insects*, dove l'autore gioca su una identificazione fra nome ed essenza delle creature che circondano Alice.

Ripudiata Caterina, Enrico VIII sposò Anna Bolena, che forse sarebbe infine riuscita a dargli l'erede agognato. Anna Bolena, però, non conquistò le simpatie della corte e del popolo. Una volta gravida, queste furono le voci che correivano per l'Inghilterra:

They say in Flanders that the King is abused by a new Queen, and that his gentlemen goeth daily a playing where they woll, and his Grace abides by her all the day long, and dare not go out for the rumor of the people. Also they say the said new Queen brought a-bed with a monster, or else that she bare is born dead.²⁵



Elisabetta, insomma, ancora in grembo, sarebbe già stata, prodigiosamente, un «monster», un «novo mostro», o non sarebbe stata affatto. Se i personaggi dal passato 'dragonesco' visti fino a qui possono essere considerati 'fanciulli divini', e sono a tutti gli effetti creature fantastiche, tale categoria non vale per Elisabetta, personaggio di carne e sangue. Eppure, nella vita vissuta di Elisabetta, che come si diceva *si fa* personaggio fantastico, c'è un marchio che il santo sembra voler lasciare

impresso, così come nella vita di Clorinda. Non solo la natura dragonesca alla nascita, che appunto già unisce Clorinda al san Giorgio del folklore, ma un'identificazione con il santo stesso,²⁶ una presa di posizione eroica e magica a un tempo: nell'immagine qui raffigurata, datata al 1625-1640 circa e stampata da Thomas Cecill e Peter Stent, dal titolo *Elizabetha Angliae et Hiberniae Reginae et &.*, Elisabetta è a tutti gli effetti una rinnovata icona del santo, in femminile veste, però; e scardina perciò, con la propria immagine, l'iconografia classica di san Giorgio. Qui Elisabetta è vittoriosa, dopo aver sconfitto l'Armada. Porge la lancia a una figura femminile che porta con sé un volume e che emana un lucore all'intorno. La descrizione che fornisce la pagina del British Museum dedicata a questa incisione è la seguente: «Portrait of Queen Elizabeth seated on horseback cross-saddle, in armour holding a sword, with a naked female labelled 'Truth' holding out a lance to her; under her feet a

²⁵ *Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII*, a cura di James Gairdner, 21 voll., London, Her Majesty's Stationery Office, 1962-1910, vol. VI, p. 450. Devo questo riferimento al volume di CAROLLY ERICKSON, *Elisabetta I, la vergine regina*, traduzione italiana di Cristina Saracchi, Mondadori, Milano 2018, p. 19.

²⁶ Non a caso Roy Strong si riferisce ai ritratti di Elisabetta I quali rappresentano una «sacred icon», talvolta isolata quale «object of contemplation by her votaries», e talvolta in pubblico, «in relation to her worshippers», riferendosi prima al Rainbow Portrait e poi al Procession Picture (ROY STRONG, *Op. cit.*, p. 52).

dragon and in the background the Armada and the army at Tilbury».²⁷ Gloriana incontra Una (la Verità), dunque, ma in versione virilizzata, santificata. Curioso è il dettaglio del drago, che, benché sotto il controllo della regina (si veda la zampa anteriore sinistra del cavallo, che preme sulla zampa del mostro), è vivo. Ancora una volta, figura femminile e drago hanno trovato il modo di coesistere.

Come indica Samantha Riches nel suo *St George: Hero, Martyr and Myth*, questo raffronto non è senza precedenti:

Gerrard de Malynes, a contemporary of Spenser, goes one stage beyond *The Faerie Queene* in his work *Saint George for England. Allegorically Described* (1601), for he uses the English patron saint as a figure of Elizabeth I herself. The preamble to this work states:

For whereas under the person of the noble champion St George our saviour Christ was prefigured, delivering the Virgin (which did signify the sinful souls of Christians) from the dragon or devil's power: so her most excellent majesty by advancing the pure doctrine of Christ Jesus in all truth and sincerity, hath (as an instrument appointed by divine providence) been used to perform the part of a valiant champion, delivering an infinite number out of the devil's power...

The arresting image of the Virgin Queen as a knightly champion saving her people, presumably from the 'errors' of the Roman Church, is unfortunately not continued into the main body of the text. In fact, St George does not appear at all, despite the implications of the title of the work.²⁸

Già Gerrard de Malynes aveva insomma fatto i conti con questa figura dell'immaginario, con l'uccisore del drago della falsa religione, la Chiesa di Roma. Elisabetta, considerata l'eretica da tutta l'Europa cattolica, è al tempo stesso colei che, nel 1588, sconfigge i 'cavalieri della rossa croce' che si avvicinano alle coste inglesi proprio col simbolo della croce vermiglia spiegato sulle vele delle pesanti imbarcazioni.²⁹ Qual è dunque il segno della regina vergine? Un san Giorgio che uccide dragoneschi Giorgi? O un drago (è infatti da ricordarsi che parte importante della vittoria contro l'Armada la ebbe Drake, che gli spagnoli chiamavano appunto 'el draque'³⁰) che uccide il proprio santo?³¹

Un ultimo, importante tassello contribuisce a questa strana relazione che allaccia la regina vergine al santo. Tale particolare viene fornito ancora una volta da Spenser stesso, come mette bene

²⁷ Si rimanda alla voce *Elizabetha Angliae et Hiberniae Reginae et &*. del sito Internet del British Museum.

²⁸ SAMANTHA RICHES, *Op. cit.*, p. 185.

²⁹ CAROLLY ERICKSON, *Op. cit.*, pp. 331-345.

³⁰ DAVID HILLIAM, *Philip II: King of Spain and Leader of the Counter-Reformation*, The Rosen Publishing Group, New York 2005, p. 75.

³¹ Rilevante è ancora una volta l'oscillazione tra santo e drago che si sintetizza in Elisabetta: «[Elizabeth] would probably have subscribed to the then fashionable theory that the dragon he [St George] was reputed to have slain might be an allegory for her own arch-enemy, the anti-Christ of Rome. (For the Catholics it was naturally just the reverse: George is the champion of the true Church of Rome and kills the evil dragon of Protestantism) [cioè Elisabetta stessa?]", DAVID SCOTT FOX, *Op. cit.* p. 79.

in rilievo Alison A. Chapman,³² in un'opera precedente a *The Faerie Queene: The Shepheardes Calendar*. In quest'opera, Spenser dedica il mese di aprile a Elisa, cioè a Elisabetta. Aprile, comunque, è per eccellenza il mese di san Giorgio, del Giorgio della rinascita e della fertilità, la cui ricorrenza era particolarmente sentita da buona parte della popolazione. Elisa, protagonista dell'egloga *Aprill*, è figura semidivina, figlia di Pan e di Siringa (vv. 50-54), vestita di fiori (60-63), paragonata a Chloris (v. 122) a Cinzia (v. 81), e, curiosamente, a Febo (vv. 71-80), di cui supererebbe la «brightness» (v. 79). Elisa insomma è figura davvero androgina, che assomma la figura ninfale a quella di eroe solare in una mirabile sintesi in cui i confini si mescolano. Non sarà un caso, allora, se a distanza di qualche anno dal *Calendar* Spenser ritornerà all'elemento solare e a quello lunare nella vicenda del Cavaliere della Rossa Croce, scombinando però quell'androgina unificazione di giorno e notte in due personaggi distinti: l'eroe solare da una parte, la donna lunare dall'altra.

2.4. Eroe solare sotto la luna

Dopo la tappa, breve ma fondamentale, che ci ha condotti fino alla corte di Elisabetta, è tempo di tornare là dove si era lasciata in sospeso l'azione. Ucciso il primo drago in modo fortunoso, e con l'aiuto (almeno verbale) di Una, che al pari di Angelica con Rinaldo³³ ha svelato il segreto per vincere il mostro, il cavaliere, ormai distratto dalla sete di avventure, incontra, insieme alla fanciulla e al nano, il malvagio Arcimago travestito da eremita. A lui il Cavaliere della Rossa Croce chiede dove trovare qualche nuova opportunità di combattimento. Arcimago parla di uno «straunge man» che, al pari del drago di Una, «wasteth all this countrey farre and neare» (i 31, 3-4). Ma a questo punto Una interviene:

Now (sayd the Lady) draweth toward night,
And well I wote, that of your later fight
Ye all forwearied be: for what so strong,
But wanting rest will also want of might?
The Sunne that measures heauen all day long,
At night doth baite his steeds the *Ocean* waues emong.

Then with the Sunne take Sir, your timely rest,
And with new day new worke at once begin:
Vntroubled night they say giues counsell best.
(i 32, 4-9; 33, 1-3)

Una propone una pausa, scegliendo, non casualmente, il Sole quale modello. Il Cavaliere della Rossa Croce ha affrontato un combattimento faticoso e col calar del giorno deve rinfrancarsi. In parallelo

³² ALISON A. CHAPMAN, *The Politics of Time in Edmund Spenser's English Calendar*, in «Studies in English Literature», 1500-1900, Vol. 42, No. 1, *The English Renaissance* (Winter, 2002), pp. 1-24.

³³ *Supra*, II.2.1-2.2.

con la traversata del dio che ha combattuto le tenebre, e alle tenebre cede in attesa del «new day» (i 33, 2), il cavaliere dovrebbe cedere al riposo e alla notte, che è ‘consigliera’ (v. 3). Se il giorno è perciò destinato all’azione, all’impresa, la notte è momento di resa e di meditazione. Una suggerisce di abbandonarsi a questa seconda sfera, di sospendere l’azione in favore della riflessione. Su cosa? Si è già rilevato³⁴ che il Cavaliere della Rossa Croce sembra lentamente naufragare dal primo proposito, dalla missione affidatagli da Gloriana stessa, verso una deriva disordinata a caccia di avventure. Questa notte, la prima descritta dal narratore, lungi dal riportare il protagonista sulla retta via, segna l’inizio di un vero e proprio vagabondaggio del cavaliere, che, prima di poter assurgere alla santità, deve percorrere un cammino difficile e accidentato, fatto di deviazioni e di errori. Per potersi fare santo, il Cavaliere della Rossa Croce si deve fare errante. Questo, forse, Una lo sa. I ‘consigli’ (i 33, 3) che quella notte può portare sono, necessariamente, cattivi. Per l’eroe solare inizia una perigliosa, eppure necessaria, discesa nelle tenebre. Questo, del resto, non stupisce: come nota Enrica Salvaneschi, l’eroe solare – uno su tutti, e ben esplicativo per tutti, Apollo – si muove sempre sotto un segno ambiguo:

Il Sole che rallegra i mortali mostra, infatti, tutta la sua trista crudeltà: i compagni di Odisseo pagheranno con la morte la trasgredita ingiunzione di non uccidere le vacche del dio, benché sfiniti dalla fame. Invano Odisseo li mette in guardia contro il Sole δεινός/ *deinós*, «terribile»: costretti a fuggire dall’isola dopo gli orridi portenti che succedono all’effrazione, verranno puniti da Zeus, etimologicamente il «luminoso», che, durante la bufera esiziale da lui voluta, li farà morire fulminando la nave; solo a salvarsi, come sappiamo, sarà Odisseo, nella sua duplice *ruse* di «pipistrello» e di «polipo» (cfr., rispettivamente, XII, 433; V, 432).³⁵

L’interpretazione, spesso univoca, che viene data al combattimento uomo-drago nel senso di bene contro male, non riesce ad adattarsi completamente ai testi più disparati che lo raccontano. Samantha Riches ne raccoglie alcuni, da Apollo contro Pitone, al mondo egizio, mediorientale, persiano, indiano, scandinavo:³⁶ l’eroe solare non è l’incarnazione di un Bene integrale, assoluto, quanto una intersezione problematica tra forza, luce, violenza. In questo senso sembra assolutamente funzionale, alla luce dei testi antichi, la formula di Angelo Brelich che mette in evidenza, tra le caratteristiche preponderanti della figura eroica greca, la componente dell’ὄβρις.³⁷ Tutto torna, perciò, e si comprende forse più chiaramente il senso di quell’espressione proppiana che si è fatta chiave di lettura della leggenda del santo e del drago in questo lavoro: «la morte del serpente per mano del serpente».³⁸ L’eroe solare attraversa la notte, che è parte di lui. E il mostro che si troverà a dover uccidere, come

³⁴ *Supra*, II.2.2.

³⁵ ENRICA SALVANESCHI, *Incanti e incidenti carducciani: giri di lettura intorno a Pianto antico*, in via di pubblicazione.

³⁶ SAMANTHA RICHES, *Op. cit.*, pp. 26-28.

³⁷ ANGELO BRELICH, *Gli eroi greci, Un problema storico-religioso*, Adelphi, Milano 2010, pp. 183-224.

³⁸ VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Op. cit.*, pp. 380, 440-444.

la notte, sarà, di fatto, parte di lui, di quella natura di ‘pipistrello’ e di ‘polipo’ di cui Odisseo stesso è compartecipe.³⁹

In questa prima notte, perciò, Arcimago conduce all’eremo Una, il Cavaliere della Rossa Croce e il nano in attesa che vengano colti, nelle rispettive stanze, da un «deadly sleepe» (i 36, 6). La notte, perciò, si collega qui alla morte, a uno stato di non-essere, di sconfitta, di ritirata delle forze e della vita. A ragione, Clive Staples Lewis annota: «Non si è notato spesso [...] che Spenser quasi mai nomina la notte senza provare un moto di repulsione».⁴⁰ Questa, la prima notte del poema, non si discosta dalla prassi del poeta. La notte, la prima notte, è oscurità, evocazione, magia nera. Approfittando del loro sonno, infatti, Arcimago si dedica ai propri incantesimi: dopo aver risvegliato Proserpina, evoca due spiriti malvagi. Comanda al primo di trarre un sogno dalla casa di Morfeo. Al secondo, spetta un compito che in parte già conosciamo. Arcimago infatti:

Had made a Lady of that other Spright,
And fram’d of liquid ayre her tender partes
So liuely, and so like in all mens sight,
That weaker sence it could haue rauisht quight:
The maker selfe for all his wondrous witt,
Was nigh beguiled with so goodly sight:
Her all in white he clad, and ouer it
cast a blacke stole, most like to seeme Vna fit.
(i 45, 2-9)

Arcimago plasma dal secondo spirito una figura femminile, la modella con l’aria, e la rende identica a Una. Per farlo, non si limita a replicarne la forma, ma la riveste allo stesso modo, con un abito bianco e un mantello nero. Una è perciò una creatura replicabile, e la perfezione quasi totale della sua ri-creazione si palesa nella reazione di Arcimago: l’immagine creata è tale che perfino lui ne è quasi ingannato. Questo processo di ricreazione non può non ricordare il precedente tassiano, oltre che virgiliano: Clorinda – Clorinda soprattutto, più che Enea (*Aen.* X, 634-640). Riprendiamo un momento l’episodio che vede Clorinda plasmata da una nube per mano di Belzebù, figura, pari a quella dell’Arcimago, di assoluta malvagità e malizia:

Argante, il tuo periglio allor tal era
quando aiutarti Belzebù dispose.
Questi di cava nube ombra leggiera
(mirabil mostro) in forma d’uom compose;
e la sembianza di Clorinda altera
gli finse, e l’arme ricche e luminose:
diegli il parlare e senza mente il noto
suon de la voce, e ’l portamento e ’l moto.
(VII 99)

³⁹ *Infra*, II.4.

⁴⁰ CLIVE STAPLES LEWIS, *Op. cit.*, p. 309.

Belzebù forma una seconda Clorinda per spingere gli eserciti al caos, e si avvale del corpo della guerriera per un'azione sovversiva e puramente bellica: convincere un guerriero a scagliare una freccia durante il duello che coinvolge esclusivamente Raimondo e Argante, e dare così il via a una guerra totale, una carneficina vera e propria. Non c'è alcun fine sensuale o romantico in tutto questo: Clorinda, anche nella versione demonica di simulacro, è puro animale da battaglia. Diverso, e quasi nel segno di Erminia, è il simulacro che compone Arcimago, che ordisce uno stratagemma tutto fondato sull'elemento erotico. Il primo spirito evocato dallo stregone ha dovuto portargli un sogno,⁴¹ un sogno perturbante e che ripugna il Cavaliere della Rossa Croce:

Then seemed him his Lady by him lay,
And to him playnd, how that false winged boy,
Her chaste hart had subdewd, to learne Dame pleasures toy.

And she her selfe of beautie soueraigne Queene,
Faire *Venus* seemde vnto his bed to bring
Her, whom he waking euermore did weene,
To be the chastest flowre, that ay did spring
On earthly braunch, the daughter of a king,
Now a loose Leman to vile seruice bound:
And eke the *Graces* seemed all to sing,
Hymen iö Hymen, dauncing all around,
Whilst freshest *Flora* her with Yuie girlond crownnd.
(i 47, 7-9; 48)

L'apparizione in sogno, tutta votata all'eros, provoca un turbamento nell'eroe; turbamento che però è destinato a farsi disgusto, nel momento in cui, al suo risveglio, entra in scena il secondo spirito, il simulacro di Una:

In this great passion of vnwonted lust,
Or wonted feare of doing ought amis,
He started vp, as seeming to mistrust,
Some secret ill, or hidden foe of his:
Lo there before his face his Lady is,
Vnder blake stole hyding her bayted hooke,
And as halfe blushing offred him to kis,
With gentle blandishment and louely looke,
Most like that virgin true, which for her knight him took.

All cleane dismayd to see so vncoth sight,
And halfe enraged at her shamelesse guise,
He thought haue slaine her in his fierce despight:
[...].
(i 49; 50, 1-3)

⁴¹ A proposito del valore del sonno dell'eroe si rimanda a BENJAMIN PARRIS, "Watching to banish Care": Sleep and Insomnia in Book 1 of The Faerie Queene, in «Modern Philology», Vol. 113, 2015, pp. 151-177.

La notte conduce, in questo caso, più alla fantasia che alla meditazione. E, quale larva notturna, Una si palesa quale donna-serpente, sulla scorta di Angelica. Ricordiamo la reazione di Rinaldo dinanzi a lei, e al suo tentativo di salvarlo:

Angelica era quella, che venìa
Per dar soccorso al franco cavalliero;
Poi che in faccia Rinaldo la vedìa,
Gettarsi a terra prese nel pensiero,
Perché tanto odio a quella dama avia,
Che più non li dispiace il monstro fiero:
Ello esser morto stima minor pene
Che veder quella che a campare il viene.
(*Orl. Inn.*, I, ix 14)

Rinaldo odia Angelica, o meglio, quello che lei rappresenta, quel lato erotico intrinsecamente dragonesco, serpentino, che c'è in lei. E a lei, al venire da lei salvato, preferisce la morte. Allo stesso modo, specularmente, il lato lascivo di Una porta il cavaliere al pensiero di ucciderla, così come si uccide, appunto, un drago. Curioso è il procedere del pensiero dei due cavalieri dinanzi alle fanciulle-drago, qui. Nulla accade, tutto è sospensione. Rinaldo pensa, per un momento, a lasciarsi morire nella bocca del drago; il Cavaliere della Rossa Croce, al contrario, pensa all'attacco. Di fatto, però, queste restano proiezioni mentali, benché molto significative. I due eroi, a contatto con il mostro *che è* la donna, si rifanno al mondo della morte e restano inerti. Se infatti Rinaldo non si lascia precipitare nelle fauci del mostro, il Cavaliere della Rossa Croce usa la persuasione, e non si muove dal letto.

Il simulacro della fanciulla prova a convincere il cavaliere con le suppliche, con le lacrime, con una fallace dichiarazione d'amore (fallace, perché il simulacro sostiene, alla strofe 52, di aver lasciato il regno del padre per amore del Cavaliere della Rossa Croce, che però sembrerebbe essersi offerto inaspettatamente alla corte di Gloriana e all'impresa; fino ad allora, di lui non c'era traccia, né storia). Il cavaliere non cede. Il simulacro, lasciando il letto di lui, rivela un'ultima volta la propria natura serpentina: «And fed with words, that could not chuse but please,/ So slyding softly forth, she turnd as to her ease» (i 54, 8-9). 'Strisciando dolcemente', la falsa Una si dilegua, percorrendo a ritroso il movimento di Armida che, serpentina, si avvicinava a Rinaldo:

Qual serpe a poco a poco, e si fa donno
sopra i sensi di lui possente e forte;
né i tuoni omai destar, non ch'altri, il ponno
da quella queta imagine di morte.
Esce d'aguato allor la falsa maga
e gli va sopra, di vendetta vaga.
(*GL*, XIV 65, 3-8)

Tanto Armida si avvicina cauta, rapida e sensuale, come una serpe, quanto Una, cauta, rapida e sensuale, si allontana: Armida seduce, almeno momentaneamente, Rinaldo, e il suo movimento è quello del serpente che attacca, che vince nell'agguato; il simulacro di Una, al contrario, non riesce nel proprio intento. Speculare, e nel segno opposto, come la serpe che, fallito l'agguato, si rintana in attesa della prossima occasione propizia, la falsa Una lascia la stanza.

L'ultima carta che Arcimago gioca è ancora di natura sensuale. Quella stessa notte, infatti, dopo aver indebolito il Cavaliere della Rossa Croce attraverso sogni lascivi e la creazione di una "falsa Una" che s'infila nel suo letto, Arcimago, non ancora soddisfatto dei risultati ottenuti, crea un secondo spirito e fa sì che si unisca alla "falsa Una". Poi, nel cuore della notte, richiama a gran voce il cavaliere: «Rise rise vnhappy Swaine,/ That here wex old in sleepe, whiles wicked wights/ Haue knit themselues in *Venus* shamefull chaine;/ Come see, where your false Lady doth her honour staine» (ii 4, 6-9). Venere, insomma, è sempre la protagonista delle fantasie di Arcimago, e in effetti la strategia funziona.

Significativa è la reazione prima del Cavaliere della Rossa Croce: «All in amaze he suddenly vpstart/ With sword in hand, and with the old man went» (ii 5, 1-2). Riportiamo qui la nota 5 di Manini al riguardo: «L'originale inglese ha *amaze*, dove è contenuta la parola *maze*, labirinto: in un labirinto il Cavaliere della Rossa Croce si è già smarrito nel canto i, e ora, con l'inganno ordito da Arcimago, ha inizio lo smarrimento che porterà il cavaliere su strade sbagliate».⁴² Dopo aver attraversato il primo labirinto per proteggersi dalla pioggia, e avervi trovato Errore; dopo aver rischiato la vita, avendo lasciato cadere inascoltati gli ammonimenti di Una, il Cavaliere della Rossa Croce, in un momento di inazione apparente – ma il pensiero, il desiderio, non sono forse forme dell'agire? – comincia a presagire il labirinto che è in lui: il cavaliere è «amazed», appunto. È nell'intrico del proprio caos. E nel caos, prende la spada, che avrebbe anche utilizzato: «And would haue slaine them in his furious ire,/ But hardly was restrained of that aged sire» (ii 5, 8-9). Il Cavaliere della Rossa Croce prova a gettarsi contro la coppia che amoreggia in una stanza, la coppia di ombre, appunto, che Arcimago ha foggato: la «falsa Una» e uno scudiero inesistente. L'intervento di Arcimago, che con difficoltà impedisce al cavaliere di uccidere i due, non è mirato, ovviamente, alla salvaguardia della vita di alcuno, ma semplicemente al mantenimento del proprio inganno. Se il Cavaliere della Rossa Croce avesse provato a colpirli, si sarebbe accorto della loro natura di visioni, e tutto il castello del mago sarebbe crollato.⁴³ Questo non accade: l'inganno si somma all'inganno.

Il Cavaliere della Rossa Croce rimane, perciò, in questo stato perturbato e labirintico della mente, stato, di fatto, non interamente negativo, in quanto: «The labyrinth is not a polarity, but a

⁴² Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 5, pp. 2092-2093.

⁴³ Servirebbe a questo scopo un Astolfo; ma un personaggio di tale tessitura sembra essere estranei allo spirito di *The Faerie Queene*.

continuum joining two poles». Questa è la formula di Angus Fletcher rintracciabile nel saggio *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser*.⁴⁴ Fletcher mira a dimostrare l'ambiguità del segno del labirinto nella *Faerie Queene*: da una parte significa perdersi, smarrirsi, con il pericolo evidente di un non ritorno; ma dall'altra, il labirinto è pronaio del tempio, ed è quindi parte di un percorso necessario, iniziatico, di conoscenza e riconoscimento, di crescita e salvezza. Il Cavaliere della Rossa Croce ha ucciso, nel labirinto, un mostro che stava per ucciderlo, un drago che non faceva parte della sua missione di uccisore di draghi. Adesso, nel suo labirinto interiore, la spada è l'unico oggetto tangibile cui fa riferimento e al quale si affida. Il Cavaliere della Rossa Croce, nel suo spaesamento, è, più che un'icona di santità, un'immagine di violenza cieca, irrazionale. Sotto la luce della luna, il cavaliere è gettato nel labirinto del sé – ancora una volta, come quel san Giorgio di Paolo Uccello, che cavalca folle, sull'onda della bufera alle sue spalle, e che attraversa un misterioso labirinto tracciato sull'erba per poter uccidere il drago che la principessa, candida e lontanissima, ha già domato con la propria cintura.⁴⁵

Sorge la prima stella sull'ira funesta dell'eroe, sul suo *tendium vitae* (lett. «Yrkesome of life», ii 6, 5). Appena si fa l'alba, il Cavaliere della Rossa Croce prende il nano e fugge via dalla casa di Arcimago. Il sole dovrà attendere a lungo prima di poter tornare a sorgere sul cavaliere.

⁴⁴ ANGUS FLETCHER, *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser*, [1971], in HAROLD BLOOM, BLAKE HOBBY, *The Labyrinth*, Infobase Publishing, New York 2009, pp. 15-28.

⁴⁵ «Paolo [Uccello] segue con una certa libertà il testo più diffuso tra quelli che ci tramandano la storia di san Giorgio, la *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine: il cielo crepuscolare (in entrambe le versioni [la tavola del Musée Jacquemart-André di Parigi e la tela della National Gallery di Londra] compare la luna) e la grotta, per esempio, sono elementi introdotti dall'artista. [...]».

Nel dipinto di Londra il pittore ricerca una maggiore profondità di campo, elimina molti elementi che nel racconto svolgono una funzione puramente accessoria, riunisce due episodi distinti e successivi: l'attacco del santo al drago e il drago ammansito che segue al guinzaglio la principessa.

In questo modo, l'azione eroica perde gran parte della sua evidenza, anzi, sembra persino superflua: quasi un inutile atto di violenza sul mostro ormai mansueto.

Evidentemente, l'interesse di Paolo si è spostato su due nuovi aspetti. Innanzitutto, il fatto che il santo sembri sospinto dal ciclone alle sue spalle sta a significare che l'evento miracoloso è letto e raccontato come uno sconvolgimento naturale, verso il quale l'artista si volge con un interesse degno di Leonardo: alle spalle del santo cavaliere, la foresta è oscurata da nubi foriere di tempesta, analizzate in modo davvero insolito per l'epoca.

L'altro aspetto su cui si è concentrato l'interesse dell'artista è l'interpretazione prospettica», STEFANO BORSI, *Paolo Uccello*, Giunti, Milano 1999, pp. 44-45. Borsi identifica questi pochi elementi (la grotta, la luna, la foresta, la bufera, l'uccisione quale «inutile atto di violenza») come più rilevanti del dipinto. Gli stessi elementi permeano il primo canto e l'inizio del secondo canto del libro I di *The Faerie Queene*, sdoppiandosi però nei due episodi qui esaminati. Si direbbe quasi che Spenser avesse presente il quadro di Paolo Uccello, e che se ne sia avvalso per descrivere la prima giornata del Cavaliere della Rossa Croce.

3. Leoni, alberi e ghirlande: la foresta di segni

La natura – o parte della natura – di Giorgio, come si ha avuto modo di vedere nel primo capitolo di questa sezione e nel primo capitolo della sezione tassiana, è intrinsecamente ‘verde’, e lo stesso si può dire della figura femminile che lo accompagna. Se Clorinda segue un percorso di fanciulla-fiore che la porta a farsi donna-albero, Una manifesta la propria essenza tra la radura e la foresta, dove può palesarsi quale dea della vegetazione e delle fiere. Il Cavaliere della Rossa Croce ha intrapreso una strada che porta a morte e distruzione, scegliendo di abbandonare la vitale, verdeggiante Una per unirsi a Duessa: non casuale, dunque, è l’incontro con un inquietante uomo-albero, che bene rappresenta il suo stato di creatura selvana ma morente, rinchiusa in sé, ripiegata su se stessa.

Fondamentali, dunque, sono queste due opposte vedute del mondo selvano o vegetale ai fini di una comprensione del testo che vada alla radice dei complessi personaggi del santo sauroctono e della vergine che lo accompagna.

3.1. Una eleusina e il suo leone

Sorge il sole sulla fuga dell’eroe. La fanciulla lunare si ritrova inspiegabilmente sola. Ignara degli inganni di Arcimago, Una non sa spiegarsi l’improvvisa scomparsa del Cavaliere della Rossa Croce. Dopo aver implorato il suo aiuto per uccidere il drago che occupa la sua terra, Una si riveste del ruolo di salvatrice dell’eroe. Si fa, insomma, novella Bradamante:

Yet she most faithfull Ladie all this while
Forsaken, wofull, solitarie mayd
Farre from all peoples prease, as in exile,
In wildernesses and wastfull deserts strayed,
To seeke her knight; who subtilly betrayd
Through that late vision, which th’Enchaunter wrought,
Had her abandond. She of nought affrayd,
Through woods and wastnesse wide him daily sought;
Yet wished tydings none of him vnto her brought.
(iii 3)

Il peregrinare di Una corrisponde, o sembra corrispondere, a un osservatore esterno, a un esilio (v. 3). Il luogo dell’esilio è lontano dalla comunità dei viventi: «In wildernesses and wastfull deserts» (v. 4). Esilio, isolamento, luoghi inhospitali e inabitati: è questo davvero il modo di cercare un cavaliere? Tra «woods» e «wastnesse» (v. 8), non c’è da stupirsi che nessuno le porti buone notizie. Chi potrebbe, del resto? chi, in un mondo solitario e inabitato? Le valli desolate potrebbero essere nido di draghi, culle di avventure, e questo potrebbe offrire una prima, ragionevole, risposta all’interrogativo che sorge in merito al luogo della ricerca; al tempo stesso, però, su un piano più strettamente poetico, il separarsi dal mondo degli uomini permette a Una di rivelare qualcosa di sé.

Finora il personaggio di Una è rimasto in una luce incerta: principessa da salvare, voce fuori dalla storia, occhio divino sulla propria terra, intraprendente fanciulla della corte, «imago» replicabile da Arcimago... La densità del personaggio è notevole, come si è potuto vedere fino a qui. E nell'intrico della propria *Waste Land*, Una rivela un'altra faccia, finora presentita, ma non ancora dichiarata. Se infatti il percorso del Cavaliere della Rossa Croce va in una determinata direzione, verso, cioè, una lentissima presa di coscienza del sé, una sorta, si direbbe, di *Bildungsroman* all'insegna della santità, il percorso di Una si muove su un sentiero distinto. Una, lungo questo viaggio, si direbbe non acquisire nulla, non imparare nulla; e ciò non deve stupire, data la sua medesima identità: Una è la Verità, una Verità già compresa, in sé completa.¹ E se non acquisisce, disvela. Fondamentale, a questo punto, è la solitudine, la terra desolata, e uno scenario in particolare, perturbante, spaventoso, primigenio: la foresta.

Alla sparizione dell'eroe corrisponde la ricerca da parte di colei che era la principessa da salvare, e che si fa, nella propria angoscia, figura della maternità a cui sia stato sottratto il figlio. Una cammina per i recessi del mondo, rivolge domande a creature senza nome, che evidentemente incontra al di fuori della comunità («She of nought affrayd,/ Through woods and wastnesse wide him daily sought;/ Yet wished tydings none of him vnto her brought», iii 3, 7-9). La sua ricerca non ha pace, non ha tregua. L'inganno ha portato l'eroe lontano da lei, lo ha inabissato in un regno di tenebre, di confusione, che lo conduce a un passo dallo smarrimento, dal non ritorno, presso la corte di Lucifera, figlia, ricordiamo, di Proserpina, e sotto l'egida mortifera di Duessa. Il cammino di Una è antico, è immemorabile. È mitico; ripercorre, almeno in parte, i passi di quella Demetra, descritta nell'*Inno* omerico, cui la figlia è stata rubata con l'inganno, e che è stata portata via dalla terra, nel regno delle ombre:

ὄξυν δέ μιν κραδίην ἄχος ἔλλαβεν, ἀμφὶ δὲ χαίταις
ἀμβροσίαις κρήδεμνα δαΐζετο χερσὶ φίλησι,
κυάνεον δὲ κάλυμμα κατ' ἀμφοτέρων βάλετ' ὤμων,
σεύατο δ' ὥστ' οἰωνός, ἐπὶ τραφερὴν τε καὶ ὕγρην
μαιομένη: τῇ δ' οὔτις ἐτήτυμα μυθήσασθαι
ἤθελεν οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων,
οὔτ' οἰωνῶν τις τῇ ἐτήτυμος ἄγγελος ἦλθεν.
(vv. 40-46)

Demetra, nella sua ricerca, indossa un manto scuro (v. 42), parallelo, se vogliamo, a quello che indossa Una; si strappa la benda dai capelli (vv. 40-41), in un atto di dolore, e si mette alla ricerca della figlia. Avvolta nel proprio manto, interroga e indaga, ma, come Una, non ottiene alcuna risposta da uomini, animali o dèi. A un certo punto della sua ricerca, Demetra abbandona la veste scura per

¹ «Una, come il suo nome suggerisce, rappresenta la verità unica, sola e indivisa, specificamente la verità dell'autentica fede cristiana», Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 8, p. 2089.

risplendere della propria luce. La figlia non è ancora stata ritrovata, il viaggio non è concluso, ma è necessario manifestarsi, svelarsi quale forma del divino. Lo stesso procedimento accade nel percorso di Una:

One day nigh wearie of the yrksome way,
From her vnastie beast she did alight,
And on the grasse her daintie limbes did lay
In secret shadow, farre from all mens sight;
From her faire head her fillet she vndight,
And laid her stole aside. Her angels face
As the great eye of heauen shyned bright,
And made a sunshine in the shadie place;
Did neuer mortall eye behold such heauenly grace.
(iii 4)

In una radura, «In secret shadow», e «farre from all mens sight» (v.4), si compie il prodigio: la dea si manifesta. Là dove la natura è più fitta, il passo dell'uomo più raro, c'è ancora uno spazio liminare per la rivelazione. Sottratta al velo e al manto, che così peculiarmente la rassomigliavano ad Armida, Una risplende (vv. 5-9). Siamo già giunti nei pressi di una radura, e lì era stata Clorinda a manifestarsi a Tancredi al pari di una ninfa, per svolgere poi il ruolo di Ecate e di fanciulla-fiore, fino all'orrido risveglio, ninfale e infero, proserpineo, nel cipresso. Non c'è germinazione, tra le mani di Clorinda. Il suo corpo, che si fa fiore, non giunge a portare frutto. Dalla fine incerta della propria madre nella torre,² il segno della maternità si scioglie in morte. Differente è il segno di Una, che sembra caratterizzato, al contrario, da un vigoroso *élan vital*. Una, figlia della prima coppia umana, agisce per salvare la propria terra. È consapevole delle proprie radici, alle quali può e vuole tornare. L'amore per il Cavaliere della Rossa Croce sembra spingerla ad avere in lui una fiducia incrollabile. E l'improvvisa sparizione di lui la getta in uno stato di prostrazione, in un'angoscia del tutto materna verso questo cavaliere ancora immaturo, dal destino segnato ma dal percorso accidentato e incerto; l'eroe ha bisogno di essere salvato da se stesso, e Una è l'unica a poter portare a compimento questa impresa, in cui l'ultimo drago diventa, a tutti gli effetti, ultima prova di una riuscita maturazione, della conclusione di un cammino.³

Lo svelamento di Una procede in parallelo allo svelamento divino della Demetra dell'*Inno* omerico. La luminosità è l'elemento prevalente:

ὥς εἰποῦσα θεὰ μέγεθος καὶ εἶδος ἄμειψε
γῆρας ἀπωσαμένη: περί τ' ἀμφί τε κάλλος ἤτο:
ὁδμή δ' ἱμερόεσσα θυθέντων ἀπὸ πέπλων
σκίδνατο, τῆλε δὲ φέγγος ἀπὸ χροὸς ἀθανάτοιο
λάμπε θεᾶς, ξανθαὶ δὲ κόμαι κατενήνοθεν ὤμους

² *Supra*, I.1; 5; 7.

³ *Infra*, II.5.1.

(vv. 275-279)

Il chiarore che emanano la pelle e i capelli della dea si diffonde all'intorno, nel mondo piccolo e raccolto che è la casa di Demofonte, fanciullo quasi divino che perde per un soffio l'immortalità. La dea si svela dinanzi alla madre del bambino, sull'onda dell'ira, e ottiene, da quel disvelamento, un tempio e un altare (vv. 292-304). Una, nel suo palesarsi nella radura, lontana da occhi umani, ottiene un curioso omaggio: l'atto di sottomissione da parte di un leone.⁴ La situazione potrebbe, in qualche modo, lasciare un sentore di *déjà vu* per chi abbia percorso la vicenda di Clorinda. Ricordiamo il punto preciso dell'incontro con la fiera:

Sovra un arbore i' salsi e te su l'erba
lasciai, tanta paura il cor mi prese.
Giunse l'orribil fera, e la superba
testa volgendo, in te lo sguardo intese.
Mansuefece e raddolcio l'acerba
vista con atto placido e cortese;
lenta poi s'avvicina e ti fa vezzi
con la lingua, e tu ridi e l'accarezzi;

ed ischerzando seco, al fero muso
la pargoletta man sicura stendi.
Ti porge ella le mamme e, come è l'uso
di nutrice, s'adatta, e tu le prendi.
Intanto io miro timido e confuso,
come uom faria novi prodigi orrendi.
Poi che sazia ti vede omai la belva
del suo latte, ella parte e si rinselva;
(GL XII 30-31)

La fiera è qui una tigre (GL XII 29, 7). Clorinda si trova in una radura, ed è un'infante affamata, esule, in fuga. In questo momento, viene abbandonata persino dal fedele Arsete. La tigre fissa lo sguardo sulla bambina («Giunse l'orribil fera, e la superba/ testa volgendo, in te lo sguardo intese», XII 30, 3-4). Solo dopo aver fissato lo sguardo sulla possibile preda subisce un mutamento: «Mansuefece e raddolcio l'acerba/ vista con atto placido e cortese» (XII 30, 5-6). Dopo aver riconosciuto in Clorinda qualcosa che ad Arsete non è dato sapere, la tigre si muta in nutrice (ferina Demetra!). Clorinda non teme, anzi, ride, carezza la tigre (XII 30, 8), la tocca con «pargoletta man sicura» (XII 31, 2), prende il latte (XII 31, 4). C'è, tra le due, un immediato legame spontaneo che Arsete non comprende, e che anzi teme (XII 31, 5-6). Clorinda e la tigre si riconoscono, si comprendono, si rispecchiano l'una

⁴ Sulla figura del leone nell'opera di Spenser, e in particolare nel libro I di *The Faerie Queene*, si rimanda a SEAN HENRY, *Hot and Bothered: The Lions of Amoretti 20 and The Faerie Queene I*, in «Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual», Volume XXVII, 2012, pp. 47-76.

nell'altra. E non a caso, benché l'episodio resti sconosciuto a Clorinda fino alla notte della sua morte, la guerriera sceglie l'effigie della tigre come propria.⁵

L'episodio che riporta Spenser, affine, sotto alcuni punti di vista, a quello del Tasso, mostra però significative differenze:

It fortun'd out of the thickest wood
A ramping Lyon rushed suddainly,
Hunting full greedie after saluage blood;
Soone as the royall virgin he did spy,
With gaing mouth at her ran greedily,
To haue attonce deuour'd her tender corse;
But to the pray when as he drew more ny,
His bloudie rage asswaged with remorse,
And with the sight amaz'd, forgat his furious forse.

In stead thereof he kist her wearie feet,
And lickt her lilly hands with fawning tong,
As he her wronged innocence did weet.
O how can beautie maister the most strong,
And simple truth subdue auenging wrong?
Whose yielded pride and proud submission,
Still dreading death, when she had marked long,
Her hart gan melt in great compassion,
And drizzling tears did shed for pure affection.
(iii 5-6)

Qui accade qualcosa di diverso. Il leone, emergendo dal fitto del bosco, è pronto ad assalire la preda – perché questa è Una ai suoi occhi. Il meccanismo che si innesta è, da parte del leone, di stampo 'intellettuale': subentra, nello scatto dell'agguato, un «remorse» (iii 5, 8) che frena all'ultimo la fiera. In seguito a questo sentimento, il leone replica il gesto della tigre: lecca la fanciulla (iii 6, 2). Se la tigre agisce verso Clorinda con la naturalezza della madre, assimilandola a un proprio cucciolo, il leone compie un vero atto di riconoscimento e sottomissione. La tigre allatta la bambina come fosse sua, come non fosse umana; la accoglie nel suo mondo. Il leone, al contrario, cede qualcosa di sé: il suo è un atto di «yielded pride and proud submission» (iii 6, 6). È letteralmente domato, soggiogato, dalla bellezza, dalla verità (iii 6, 4-5). Una non fa parte del suo mondo, ma lui la riconosce, in qualche modo, superiore a sé. Una esercita un potere di cui non è consapevole, e che chiama «pittie of my sad estate» (iii 7, 5). Come che sia, Una assurge a Signora delle fiere.⁶ E in questo, ancora una volta, somiglia non tanto a Clorinda – che vive una sorta di mimetismo con il mondo animale – ma con un'altra Signora delle fiere: ancora una volta, Armida, che ha posto a protezione del proprio giardino, oltre al serpente, il leone stesso (*GL* XV 50). Questo non stupisce, perché, per citare Braghieri: «Il

⁵ Cfr. *supra*, I.1.4.

⁶ Si veda al riguardo EDWIN OLIVER JAMES, *Cult of Mother Goddess: An Archaeological and Documentary Study*, Thames and Hudson, London 1959, in particolare pp. 137-138.

drago o il serpente sono la Grande Madre stessa»,⁷ una Cibeles tra i leoni, o, ancora meglio, nel caso specifico, una Britannia con il «ramping Lyon», il leone rampante (iii 5, 2).

Il leone è, per parte del viaggio, leale compagno di Una:

The Lyon would not leaue her desolate,
But with her went along, as a strong gard
Of her chast person, and a faithfull mate
Of her sad troubles and misfortunes hard:
Still when she slept, he kept both watch and ward,
And when she wakt, he waited diligent,
With humble seruice to her will prepart:
From her faire eyes he tooke commaundement,
And euer by her looks conceiued her intent.
(iii 9)

La simbiosi tra Una e il leone è tale che la fiera prende ordini dai suoi «faire eyes», indubbiamente da intendersi, come «occhi belli», sulla scorta di Manini; eppure, va ricordata la forza che quel volto sprigiona quando non è velato («Her angels face/ As the great eye of heauen shyned bright», iii 4, 6-7), e in questo senso si potrebbe anche pensare alla sfumatura di luminosità che questo termine implica;⁸ va inoltre rilevata l'assonanza di un termine così affine al mondo delle *fairies*, del quale Una è parte.

Il leone terminerà presto il proprio ruolo sulla scena: verrà orribilmente ucciso da Sansloy⁹ (iii 41-42) dopo che Una s'imbatte in una falsa visione del Cavaliere della Rossa Croce – in realtà, si tratta di Arcimago travestito – che si manifesta proprio nella posizione tipica, e rovesciata, della Signora delle montagne. Capovolgendo l'iconografia tradizionale, il falso Cavaliere della Rossa Croce compare sulla cima della collina, ai piedi della quale Una lo osserva, accostandoglisi 'con umiltà' (iii 26).¹⁰ Il Cavaliere della Rossa Croce, però, è solo un doppio; in questo gioco di specchi, in cui Una, come Clorinda, è replicabile quale demonica nuvola di sogno, il cavaliere, come Clorinda, è replicabile nella forma e nell'armatura grazie al gioco di un Arcimago che imita Erminia. È a questo punto, svelati gli inganni, e sospesa per il momento la penosa ricerca, che il leone muore. Una deve fuggire per salvaguardare la propria castità dalla crudele bramosia di Sansloy: deve rifugiarsi nella foresta, per ultimare il suo viaggio verso il disvelamento del sé.

3.2. Arianna déguisée: verde Una?

⁷ PAOLO BRAGHERI, *Op. cit.*, p. 130.

⁸ Cfr. *Chambers's Etymological Dictionary Of The English Language*, Andrew Findlater, M.A., LL.D., London & Edimburgh 1886, alla voce "Fair".

⁹ Sulla figura di Sansloy e sul trio di fratelli di cui fa parte (Sansloy, Sansjoy, Sansfoy) in *The Faerie Queene*, si rimanda all'interessante studio di ROBERT LANIER REID, *Sansloy's Double Meaning and the Mystic Design of Spenser's Legend of Holiness*, in «Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual», Volume XXIX, 2014, pp. 63-74.

¹⁰ Sull'iconografia della Signora delle montagne, si veda *supra*, I.4.

Perduto il Cavaliere della Rossa Croce, ingoiato dal buio del cuore, e perduto il leone in un violento scontro contro Sansloy, Una resta sola contro il guerriero, il quale, ignaro, la trascina in un luogo in cui Una non può essere sconfitta: Sansloy «Led her away into a forrest wilde,/ And turning wrathfull fire to lustfull heat,/ With beastly sin thought her to haue defilde,/ And made the vassal of his pleasures vilde» (vi 3, 2-4). Sansloy trascina Una nella foresta, e lì decide di violarla, di farne il «vaso» (v. 5) dei suoi bassi piaceri. La natura di Una, però, non si presta a piegarsi alla sozza lussuria del cavaliere: Una è, infatti, un «fort» (vi 5, 3), una rocca, una fortezza (una torre?) che non si conquista rapidamente:¹¹ e questo non sorprende, data la sua natura di «heauenly virgin» (vi 5, 7). Al pari di Clorinda, nata nella torre, fattasi guerriera della torre, e distruttrice, infine, della torre, Una, i cui genitori sono rinchiusi nella torre di bronzo (vii 44, 8-9), è torre a sé. E come Clorinda, che percorre lo spazio significativo tra torre e foresta, Una, che è torre, trova nella foresta la propria fortezza:

Her shrill outcries and shriekes so loud did bray,
That all the woodes and forestes did resownd;
A troupe of Faunes and Satyres far away
Within the wood were dauncing in a rownd.
Whiles old Syluanus slept in shady arber sownd.

Who when they heard that piteous strained voice,
In hast forsook their rurall meriment,
And ran towards the far rebownded noyce,
To weet, what wight so loudly did lament.
Vnto the place they come incontinent:
Whom when the raging Sarazin espied,
A rude, misshapen, monstrous rablement,
Whose like he neuer saw, he durst not bide,
But got his ready steed, and fast away gan ride.

The wyld woodgods arriued in the place,
There find the virgin dolefull desolate,
With ruffled rayments, and faire blubbred face,
As her outrageous foe had left her late,
And trembling yet through feare of former hate;
All stand amazed at so vncouth sight,
And gin to pittie her vnhappie state,
All stand astonied at her beautie bright,
In their rude eyes vnworthie of so wofull plight.

[...].

Such fearefull fit assaid her trembling hart,
Ne word to speake, ne ioynt to moue she had:
The saluage nation feeles her secret smart,
And read her sorrow in her count'nance sad;
Their frowning forheads with rough hornes yclad,
And rusticke horror all a side doe lay,
And gently grenning, shew a semblance glad
To comfort her, and feare to put away,

¹¹ Per la figura della donna-torre, si rimanda a *supra*, I.1; 4; 5; 6.

There backward bent knees teach her humbly to obay.

The doubtfull Damzell dare not yet commit
Her single person to their barbarous truth,
[...]
And all prostrate vpon the lowly plaine,
Do kisse her feete, and fawne on her with count'nance faine.

Their harts she ghesseeth by their humble guise,
And yielde her to extremitie of time;
So from the ground she fearelesse doth arise,
And walketh forth without suspect of crime:
They all as glad, as birdes of ioyous Prime,
Thence lead her forth, about her dauncing round,
Shouting, and singing all a shepheards ryme,
And with green braunches strowing all the ground,
Do worship her, as Queene, with oliue girlond croud.
(vi 7, 5-9; 8-9; 11-12, 1-2, 8-9; 13)

L'incontro sembra replicare un incontro precedente, quello tra Una e il leone. Tuttavia, l'ambientazione è diversa. Nell'episodio precedente, Una aveva scelto di entrare nella radura; qui, è Sansloy che la costringe a entrare nella foresta; Una cercava ristoro dalla ricerca disperata del Cavaliere della Rossa Croce; qui è sul punto di subire uno stupro dal guerriero saraceno. Ci sono aspetti che corrono paralleli: lo stato di abbandono dalla fanciulla (da parte del fuggitivo cavaliere nel primo caso, da parte di Sansloy che fugge a gambe levate nel secondo), la presenza della foresta, lo stato di timore dinanzi a quello che appare essere un pericolo, e che si rivela poi non essere tale (il leone, la folla di satiri e fauni), l'atto di sottomissione che queste creature selvagge (la fiera, la turba di satiri e fauni) le offrono, la pietà che Una ispira, il controllo che assume su tali creature in maniera quasi inconsapevole. Il corteo è mostruoso, al punto da far scappare via Sansloy.¹² Inizialmente, perlomeno, è mostruoso anche agli occhi di Una («A rude, misshapen, monstrous rablement», vi 8, 7; «fearefull fit» vi 11, 1; «saluage nation» vi 11, 3). Poi, la «beautie bright» di Una (vi 9, 8) li conquista, al punto che Una si decide di far parte della loro torma, e queste strane creature si allontanano in un improvviso slancio di felicità ebbra che li rende simili a uccelli; Una viene quindi incoronata regina sul letto di rami verdi che viene composto per lei (vi 13, 5-9).¹³ Si assiste qui a un rito vero e proprio: Una, incoronata regina, si fa Queen of May.¹⁴ Quest'assunzione silvana non può non richiamare alla mente il complesso mito di Bacco e Arianna: dall'abbandono alla corona, dalla

¹² Per una lettura allegorica dell'episodio sulle ragioni per cui Sansloy sia fuggito dinanzi ai satiri ma non venga poi sconfitto da Satirano, si veda ROBERT LANIER REID, *Op. cit.*, pp. 69-71. Sulla figura della "Queen of May" si veda *infra*, II.5.2.

¹³ Si pensi al modello evangelico dell'ingresso di Gesù a Gerusalemme descritto in *Matt.* 21, 8 e *Io.* 12, 13; cfr. *infra*, II.5.2.

¹⁴ «[...] animals and satyres are her servants [of the Minoan Mother]», EDWIN OLIVER JAMES, *Op. cit.*, p. 137.

paura al trionfo, gli elementi si ripresentano puntuali.¹⁵ È la questione erotica a venire soppressa, nel caso di Una, o almeno fino a questo punto, perché, subito dopo l'incoronazione, la fanciulla viene condotta da Silvano, che sente avanzare il corteo festoso e si chiede: «Far off he wonders, what them makes so glad,/ Or *Bacchus* merry fruit they did inuent,/ Or *Cybeles* franticke rites haue made them mad;» (vi 15, 1-3). Bacco o Cibebe? Chi o che cosa è questa fanciulla che conduce alla follia, che porta all'estasi e al furore divini? Una, già Signora delle fiere, come Cibebe, assume su di sé anche la figura finora assente di Bacco, facendosi «merry fruit» (vi 15, 2), frutto inebriante nell'immaginazione di Silvano, che vedendola, invece, la confronta a un «flowre of faith and beautie excellent» (vi 15, 5). Una è insomma, agli occhi del re della foresta, fiore e frutto. Ma non solo; è anche albero:

By vew of her he ginneth to reuiue
 His ancient loue, and dearest *Cyparisse*,
 And calles to mind his pourtraiture aliue,
 How faire he was, and yet not faire to this,
 And how he slew with glauncing dart amisse
 A gentle Hynd, the which the louely boy
 Did loue as life, aboue all worldly blisse;
 For griefe whereof the lad n'ould after ioy,
 But pynd away in anguish and selfe-wild annoy.
 (vi 17)

Fiore, frutto, albero: un albero che abbiamo già incontrato, un amore di cui si è già parlato; Clorinda era il cipresso di un Eden rovesciato e desolato, pieno di perturbanti presenze demoniache; Una è, agli occhi di Silvano, il Ciparisso¹⁶ di un giardino incontaminato, pullulante di vita e di presenze demoniche che riconoscono la sua natura divina e si lasciano soggiogare da lei, esprimendo, a ritmo menadico, una vera devozione: «And made her th'Image of Idolatryes» (vi 19, 7). Una, che è Verità, è anche Natura nelle sue forme vegetali fondamentali: fiore, frutto, albero. In filigrana, ancora, ritorna la presenza di Arianna, di «ari-hagne», «che nella lingua greca dei Cretesi significava «pura al sommo grado», [...] chiamata però anche Aridela «molto luminosa». Con questi due nomi era stata originariamente una grande dea: pura come dea sotterranea, chiara come dea celeste».¹⁷ E come Arianna, Una, ch'è sommamente pura («So pure and innocent», i 5, 1) e luminosa («her beautie shine[s], as brightest skye», vi 4, 8), diventa divinità silvana:

¹⁵ Benché il mito abbia molte riprese, si veda in particolare il carne 64 di Catullo per quanto riguarda il corteo di Bacco che incede verso Arianna, (vv. 251-264); si veda invece ad esempio la pagina delle *Metamorfosi* di Ovidio (VIII 177 sgg) a proposito della corona di Arianna, che diventa una costellazione. Secondo Arato (*Phaen.* 72 sgg), la corona è attribuito di un'Arianna già morta; in Ovidio, invece, Arianna è ancora viva quando Dioniso le prende la corona. Molto complessa e molto interessante è la vicenda, nelle sue varianti, riportata da Plutarco (*Thes.* 19 sgg). Nell'*Astronomica* 2, 5, Igino fa della corona un dono nuziale.

¹⁶ Che Silvano leghi la figura di Ciparisso al cipresso è evidente dal «Cypresse stadle stout» che porta con sé (vi 14, 8).

¹⁷ KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., p. 426.

L'uso delle statuine appese ai rami degli alberi da frutto era corrente in Grecia e a Creta. Nella maggior parte dei casi esse raffiguravano Arianna.¹⁸ Perché questo appunto fu in origine la figlia di Minosse: «una dea minoica primitiva, uno spirito della vegetazione, se non addirittura dell'albero». [...]. Era necessario che Arianna morisse, come Semele, per diventare immortale e potersi unire al dio che è a sua volta, come tutte le divinità della vegetazione, un dio che muore e resuscita.¹⁹

Comunanza con il drago e con le forze naturali, segno del labirinto (si pensi al dipinto di Paolo Uccello!) e di un filo portentoso che doma il mostro: Angelica boiardesca? principessa di Iacopo da Varagine salvata da un san Giorgio antico? o Arianna travestita? Esiste un singolare *trait d'union* che cinge queste figure distanti nel tempo e nello spazio. Ma al proposito, manca ancora un tassello possibile, che giunge attraverso un testo di poco posteriore a *The Faerie Queene: The Seven Champions of Christendom* di Richard Johnson (1596). Qui la fanciulla che in Iacopo da Varagine non ha nome, e che Spenser chiama Una, assume un nome parlante: Sabra, nome ebraico che significa “aloe”, “cactus”, “fico d'India”.²⁰ Questo, perlomeno nella cultura inglese, diventerà il nome della fanciulla riscattata da san Giorgio, come dimostrano Dante Gabriel Rossetti con il dipinto *The Wedding of St George and Princess Sabra* (1857) e Edward Burne-Jones, che dipinge, nel ciclo dedicato a san Giorgio, *Princess Sabra* (1865) e *The Princess tied to the Tree* (1866), mettendo ancora una volta in luce il legame tra la principessa, il fiore, e l'albero (che non compare nella leggenda di Iacopo da Varagine). Da Arianna, dea che s'inselva, alla silvestre Una, che si farà selvatica Sabra, pianta spontanea, quasi-ginestra «che il deserto consola»: degna compagna di un cavaliere verde, che resta legato nel tempo, attraverso fili sottili e antichissimi, alle proprie origini di *Green man*.²¹

3.3. Prigionieri del verde: Fradubio e Fralissa

Mentre Una disserra la propria natura, il Cavaliere della Rossa Croce prosegue nell'erranza e nell'errore. Al mondo verde, silvano e vitale che Una incontra, il cavaliere contrappone una parentesi di vero inferno, un momento puramente tancrediano, e dantesco – che come vedremo, dovrà poi riguardare anche Astolfo:²² l'incontro con l'albero.

Abbiamo lasciato il Cavaliere della Rossa Croce in una fuga precipitosa da Una addormentata. Lo ritroviamo adesso, solo con il nano, pronto a scontrarsi con il fratello di Sansloy: Sansfoy. Il

¹⁸ Molto complessa è la vicenda di Arianna e la congerie di leggende che riguardano quello che accade dopo la partenza di Teseo. Sulla questione della *femme pendue*, che riguarda Arianna, e soprattutto la sua ‘luminosa’ sorella Fedra, e sugli esiti letterari che si rifanno a questi celebri precedenti, rimando a ENRICA SALVANESCHI, *Giardini ospitali. Ambienti e momenti di Émile Zola poeta*, Book Editore, Castel Maggiore 2006, pp. 69-80.

¹⁹ JACQUES BROUSSE, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, trad. a cura di Gioia Angiolillo Zannino, BUR, Milano 2016, pp. 102, 105.

²⁰ *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language for Readers of English*, by Ernest Klein, Carta – The University of Haifa, Jerusalem 1987, alla voce “tzabar”.

²¹ Cfr. *supra*, I.1.3 e II.1.3.

²² *Infra*, App., 2.

Cavaliere della Rossa Croce vince e lo uccide: la fede, nonostante le prime deviazioni, sembra ancora intatta. E qui si imbatte in Fidessa, cioè Duessa, amante di Sansfoy: Duessa, che è la controparte di Una, come si evince dal nome stesso, è capace di mentire, di ingannare. E il Cavaliere della Rossa Croce, che erroneamente non ha creduto alla sincera Una, e si è già lasciato ingannare una volta da Arcimago, cade ancora in un tranello. Se la passione, come si è visto,²³ era ripugnante per il cavaliere, adesso, una volta fissato lo sguardo sulla donna, ne viene immediatamente dominato: «He in great passion all this while did dwell,/ More busying his quicke eyes, her face to view,/ Than his dull eares, to heare what she did tell» (ii 26, 5-7). Il Cavaliere della Rossa Croce si offre galante quale «new friend» (ii 27, 2), e i due si allontanano insieme. Scena a cui si è già assistito, troppo simile – ma quanto lontana! – alla scena iniziale del canto I, in cui Una e il cavaliere andavano insieme ai margini di una foresta. Avevano una meta, la terra di Una. I due, adesso, non hanno una direzione precisa. Il cavaliere aveva un obiettivo, «his hart did earne/ To proue his puissance in battell braue/ Vpon his foe, and his new force to learne» (i 3, 6-8). Adesso, il cavaliere ha come unico obiettivo quello di restare vicino a Duessa. Durante la cavalcata, si ripresenta la necessità di lasciare il cammino per spingersi verso il verde. Se nel caso del primo episodio questo era dovuto a una pioggia improvvisa (i 6),²⁴ adesso è a motivo del segno opposto che i due cercano riparo:

Long time they thus together traueiled,
 Till weary of their way, they came at last,
 Where grew two goodly trees, that faire did spread
 Their armes abroad, with gray mosse ouercast,
 And their greene leaues trembling with euery blast,
 Made a calme shadow far in compasse round:
 The fearefull Shepheard often there aghast
 Vnder them neuer sat, ne wont there sound
 His mery oaten pipe, but shund th'vn lucky ground.

But this good knight soone as he them can spie,
 For the coole shade him thither hastily got:
 For golden *Phæbus* now ymounted hie,
 From fiery wheelles of his faire chariot
 Hurlled his beame so scorching cruell hot,
 That liuing creature mote it not abide;
 And his new Lady it endured not.
 There they alight, in hope themselues to hide
 From that fierce heat, and rest their weary limbs a tide.
 (ii 28-29)

Il cavaliere e Duessa giungono presso due alberi, all'apparenza rifugio ideale dal meriggio: eppure, i pastori ne stanno lontani, presagendo la cattiva aura del luogo. Il cavaliere non è desto a queste sensazioni: ancora una volta, si affida agli occhi, e gli occhi, ancora una volta, lo tradiscono.

²³ *Supra*, II.2.4.

²⁴ *Supra*, II.2.2.

Il tentativo di nascondersi dal sole può essere interessante se si pensa alle parole pronunciate, nel canto I, da Una stessa, che legava per analogia il Cavaliere della Rossa Croce al sole (i 32-33). Come il sole, il cavaliere avrebbe dovuto fermarsi, e prendersi il giusto riposo dopo una giornata di fatiche. Come il sole, forse adesso il Cavaliere della Rossa Croce dovrebbe risplendere, portando a compimento il combattimento che lo renderà, infine, se stesso: la lotta contro il drago che abita l'Eden. Il cavaliere, invece, si nasconde, cerca riparo, e al suo fianco sceglie una brutta copia, un'antagonista, di Una, Duessa. Quanto più il sole sale verso lo zenit, tanto più il cavaliere scivola, inconsapevolmente, pervicacemente, nell'oscurità. Quello che accade adesso ne è dimostrazione:

Faire seemely pleasaunce each to other makes,
 With goodly purposes there as they sit:
 And in his falsed fancy he her takes
 To be the fairest wight, that liued yit;
 Which to expresse, he bends his gentle wit,
 And thinking of those braunches greene to frame
 A girlond for her dainty forehead fit,
 He pluckt a bough; out of whose rift there came
 Small drops of gory blond, that trickled downe the same.
 (ii 30)

Immaginazione e intelletto, «fancy» (v. 3) e «wit» (v. 5), divergono improvvisamente. Il cavaliere piega «his gentle wit» (v. 5) a una fantasia amorosa. Lo scarto è espresso con un gesto: intrecciare una ghirlanda per incoronare Duessa. Ripensiamo all'episodio di Una tra i satiri e i fauni, all'incoronazione verde, gioconda, vitale, che la vede protagonista (vi 13). Là dove c'è verità, c'è vita, germinazione, gioia. Qui, riflesso della donna che lo accompagna è un albero che goccia sangue (ii 30, 8-9); un albero vivo e morto a un tempo, un albero straniante, innaturale, che è incarnazione della pena e della morte. L'albero non solo riflette la condizione distruttiva di Duessa, ma ne è, per così dire, creatura, come si avrà modo di vedere in questo paragrafo. Dopo una sospensione tra strofe e strofe, che pare infinita, l'albero pronuncia il suo messaggio:

Therewith a piteous yelling voyce was heard,
 Crying, O spare with guilty hands to teare
 My tender sides in this rough rynd embard,
 But fly, ah fly far hence away, for feare
 Least to you hap, that happened to me heare,
 And to this wretched Lady, my deare loue,
 O too deare loue, loue bought with death too deare.²⁵
 Astond he stood, and vp his haire did houe,
 And with that suddein horror could no member moue.
 (ii 31)

²⁵ Da non dimenticare, nella lettura di questo verso, la relazione assolutamente omofona e omografa fra “deare”, “glorious, noble; regarded with esteem and affection” e “deare”, “hard, severe, grievous” in *Old English (The Oxford Dictionary of English Etymology, cit.)*.

Non c'è altra sensazione che non sia orrore, altro sentimento che non sia paura. Il Cavaliere della Rossa Croce ha solo reazioni fisiche, si potrebbe dire, come il rizzarsi dei capelli (v. 8). Lontana è la rispondenza tutta interiore di Tancredi dinanzi all'albero-Clorinda.²⁶ Il cavaliere non risponde alla disperazione dell'albero;²⁷ le sue sono «doubtfull eares», appunto (ii 32, 8). L'albero – e questo è topico anche negli episodi paralleli dell'*Eneide*, della *Commedia* dantesca, del *Filocolo*, del *Furioso* e della *Liberata* – lo ammonisce di non macchiarsi di colpa, e di non strappare le fronde. E poi introduce il motivo della paura (ii 31, 4), sulla scorta di quanto Astolfo fa con Ruggiero; è il tentativo di mettere in guardia chi non è ancora pronto ad ascoltare. «Fradubio's predicament parallels Red Cross' exactly, but Red Cross is as self-enclosed as Fradubio is tree-enclosed, and too self-enclosed to see the parallel between himself and the man-tree»²⁸. L'albero parla di sé – ed è un parlare vano, un parlare al vento, cosa che rende l'episodio ancora più dolente:

[...] Nor damned Ghost, (quoth he,)
 Nor guilefull sprite to thee these wordes doth speake,
 But once a man *Fradubio*, now a tree,
 Wretched man, wretched tree; whose nature weake,
 A cruell witch her cursed will to wreake,
 Hath thus transformd, and plast in open plaines,
 Where *Boreas* doth blow full bitter bleake,
 And scorching Sunne does dry my secrets vaines:
 For though a tree I seeme, yet cold and heat me paines.
 (ii 33)

Fradubio denuncia la propria perdita di identità, un'identità già frustrata dal dubbio, come il nome lascia intendere, e da una debolezza di fondo (v. 4). Non più uomo, non più Fradubio («once a man *Fradubio*» v. 3), ma solo creatura arborea, Fradubio lamenta innanzitutto la sua sventura e la sofferenza di essere esposto apertamente agli elementi, cui non si assoggetta e ai quali non partecipa. Sole, freddo e vento sono le arpie che lo straziano. La sua è ancora una natura fragile, nonostante la scorza. Spronato dal Cavaliere della Rossa Croce, Fradubio racconta la propria esperienza: in principio, «it was my lot/ To loue this gentle Lady, whom ye see,/ Now not a Lady, but a seeming tree» (ii 35. 3-5). Fralissa, completamente spersonalizzata, nella narrazione, e disamata, ora che è poco più che un oggetto («a seeming tree», v. 5). Fradubio conquista in uno scontro a cavallo

²⁶ *Supra*, I.7.

²⁷ Interessante, a questo proposito, è la lettura anche sulla scorta di Frazer che dà Tzachi Zamir in merito al rapporto tra metamorfosi in albero e dolore: si veda TZACHI ZAMIR, *Talking Trees*, in «New Literary History», 42, 3, 2011, pp. 439-453.

²⁸ WILLIAM JOHN KENNEDY, *Modes of Allegory in Ariosto, Tasso and Spenser*, Yale University PhD, University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan 1969 p. 281.

la donna di un altro cavaliere, Duessa; viene amato da entrambe, e non sa scegliere chi amare a sua volta. Duessa agisce con l'inganno, deturpando il viso di Fralissa:

Her loathly visage viewing with disdain,
Eftsoones I thought her such, as she me told,
And would haue kild her; but with feigned paine,
The false witch did my wrathfull hand with-hold;
So left her, where she now is turnd to treen mould.
(ii 39, 5-9)

Fradubio agisce parallelamente al Cavaliere della Rossa Croce. Quando subentra il disamore, prova il desiderio di uccidere Fralissa – desiderio che non attua, perché Duessa lo ferma. La punizione che attende Fralissa, rea di lealtà, è quella di essere mutata in albero. Non si dice esplicitamente che sia stata Duessa ad attuare la metamorfosi di Fralissa: è quasi come se il disamore stesso l'avesse, come nella migliore tradizione ovidiana, mutata – sulla scorta, forse, dell'episodio del *Filocolo* in cui Idalgo, fedele amante abbandonato, viene mutato da una Venere pietosa a motivo della sua sofferenza d'amore (V 6, 8). Non si avverte senso di colpa nelle parole di Fradubio, e Fralissa tace: «Fradubio is the victim of his own self-absorption for which his being enclosed in a tree is an apt metaphor».²⁹ Conchiuso nella sterilità della propria torre, Fradubio termina il racconto descrivendo al Cavaliere della Rossa Croce l'orrore che prova nello scoprire, dopo molto tempo, che Duessa è una strega orrenda: ancora, nessun rimorso, solo l'avviluppamento nel proprio sé. E l'attesa di un evento celeste che li strappi al destino di una vita tesa a consumare i giorni (ii 42, 8-9; 43). Il cavaliere ascolta, e non impara: quando Fradubio si tace, il cavaliere guarda la sua dama, disturbata da quel racconto – in realtà perché teme di essere scoperta: «with trembling cheare/ Her vp he tooke, too simple and too trew,/ And oft her kist. At length all passed feare,/ He set her on her steede, and forward forth did beare» (ii 45, 5-9). Non comprendendo le parole di Fradubio, non sapendo cogliere i segni, il Cavaliere della Rossa Croce galoppa verso il proprio errore.

Esistono due facce del mondo vegetale: quella che tende alla vita, e che si manifesta nel corteo che accompagna Una nella foresta, nella ghirlanda verde, viva, che la fa regina, e quella che tende alla morte, e che si manifesta nella presenza sinistra di Fradubio – e in quella ancora più inquietante, perché assolutamente silente, già volta all'aldilà, di Fralissa –, nella raccapricciante ghirlanda di sangue di Duessa. Se la figura della Grande madre riassume tutto in sé – vita e morte, germogli e distruzione – Spenser ha scelto di scindere queste due facce, attribuendole a due personaggi speculari che portano il loro influsso sul santo potenziale, sul dubbioso, confuso cavaliere, che dovrà, a

²⁹ WILLIAM JOHN KENNEDY, *Op. cit.*, p. 301.

differenza di Fradubio, scegliere di uscire dalla propria scorza e decidere del proprio cammino: farsi Dioniso, in un certo senso, e Apollo a un tempo, portando alle nozze la propria Arianna.

4. Il nadir dell'eroe solare

La vicenda del Cavaliere della Rossa Croce volge al punto più oscuro della narrazione: prima la prigione di Orgoglio, poi le tentazioni suicide da parte di Despair. L'eroe solare, insomma, dopo essere uscito nell'oscurità dalla casa di Arcimago, lasciandovi Una addormentata, prosegue la propria parabola discendente. Questo è un movimento strutturale: l'eroe solare affronta la notte per poter confermare la propria identità. Nel lento e faticoso percorso ascendente, il Cavaliere della Rossa Croce sarà aiutato prima da Artù, poi, naturalmente, da Una, e infine da una costellazione di personaggi secondari, tra i quali spicca per importanza *Contemplation*. Al confronto con la propria morte, e poi con la propria infanzia e con la scoperta delle origini, il Cavaliere della Rossa Croce si muove su una serie di innesti tutti tassiani: da Tancredi, a Rinaldo, a Clorinda, suo doppio dragonesco e floreale.

4.1. Artù, il secondo sole

Dopo aver incontrato Duessa, aver ascoltato vanamente la storia di Fradubio ed essersi smarrito alla corte di Lucifera, il Cavaliere della Rossa Croce viene fatto prigioniero dal gigante Orgoglio, che si prende Duessa come amante – la donna, naturalmente, accetta di buon grado, e riceve come dono un serpente simile all'Idra (vii 17, 1-3), che ne diventa la cavalcatura, facendo infine di Duessa l'immagine vivente della prostituta dell'*Apocalissi* (*Apoc.* 17, 3-5).¹ Ultimo testimone della dolorosa sconfitta del cavaliere è il fedele nano, «which saw his maisters fall,/ Whiles he had keeping of his grasing steed,/ And valiant knight become a caytiue thrall» (vii 19, 1-3). Il suo signore è prigioniero nel castello di Orgoglio, «in a Dongeon deepe» (vii 15, 9). Al nano restano le spoglie dell'armatura, ormai inutili. Il Cavaliere della Rossa Croce, spogliato dei propri emblemi, è un «corse» (vii 15, 6), un “corpse”, un corpo, ormai svuotato, privo di coscienza, di senso, di razionalità («sencelesse», vii 15, 6): il carico dell'omerico σῶμα.

Una, ormai uscita dalla foresta grazie all'aiuto dell'elfo Satirano, incontra il nano, che le racconta le tristi avventure del Cavaliere della Rossa Croce, e la dubbia fine nelle prigioni del castello di Orgoglio. Una prosegue la sua ricerca:

At last she chaunced by good hap to meet
A goodly knight, faire marching by the way
Together with his Squire, arrayed meet:
His glitterand armour shined farre away,
Like glauncing light of *Phæbus* brightest ray;
From top to toe no place appeared bare,
That deadly dint of steele endanger may:
Athwart his brest a bauldrick braue he ware,
That shynd, like twinkling stars, with stons most pretious rare.

¹ Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 17, p. 2103.

[...]

His haughtie helmet, horrid all with gold,
Both glorious brightnesse, and great terroure bred;
For all the crest a Dragon did enfold
With greedie pawes, and ouer all did spread
His golden wings: his dreadfull hideous hed
Close couched on the beuer, seem'd to throw
From flaming mouth bright sparkles fierie red,
That suddaine horror to faint harts did show;
And scaly tayle was stretcht adowne his backe full low.
(vii 29; 31)

Una incontra un cavaliere rivestito di luce, un vero sole della cavalleria, una sorta di Febo in terra, che indossa significativamente un elmo sovrastato da un drago alato.² A questo cavaliere, letteralmente senza macchia, Una racconta la propria infanzia e la situazione di assedio in cui giace la propria terra.³ Ribadisce poi la fiducia che ripone nel Cavaliere della Rossa Croce, giustificandone l'erranza:

It was my chance (my chance was faire and good)
There for to find a fresh vnproued knight,
Whose manly hands imbrew'd in guiltie blood
Had neuer bene, ne euer by his might
Had throwne to ground the vnregarded right:
[...].

[...].

Well hope I, and faire beginnings had,
That he my captiue languor should redeeme,
Till all vnweeting, an Enchaunter bad
His sence abusd, and made him to misdeeme
My loyalty [...].

Thenceforth me desolate he quite forsook,
To wander, where wilde fortune would me lead,
And other bywaies he himselfe betooke,
Where neuer foot of liuing wight did tread,
That brought not backe the balefull body dead;
[...].
(vii 47, 1-5; 49, 1-5; 50, 1-5)

Inflessibilmente leale, Una rimarca la propria fortuna nell'aver incontrato il Cavaliere della Rossa Croce, benché inesperto e mai messo alla prova nel combattimento; si definisce conchiusa in una sorta di «captiue languor» (vii 49, 2), un languore da prigioniera che si fa fatica a rintracciare nel

² Si confronti l'elmo che appartiene a Solimano (*GL IX 25*) personaggio di tutt'altro segno e però di simile valenza in battaglia. Sull'elmo di Solimano, «terribile maschera-totem», si confronti EZIO RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, cit., vol. I, pp. 482-483.

³ *Supra*, II.1.5.

testo: Una, infatti, è sempre dinamica – appare tale perfino quando racconta dell’assedio della sua terra da parte del drago. E, finora è stata lei a farsi protettrice e salvatrice del cavaliere; ma tutto questo scivola nel silenzio della sua narrazione, che culmina nella sua ‘desolazione’, nel suo ‘abbandono’, e nello smarrimento del Cavaliere della Rossa Croce per strade che conducono alla morte (vii 50, 1-5). La sua ricerca del cavaliere-Persefone non è finita. Il Cavaliere della Rossa Croce è davvero disceso in un Ade dal quale nessuno ha mai fatto ritorno. Serve pertanto un eroe solare a riscattare l’eroe solare. Questo secondo cavaliere, investito di luce, portatore del serpente, non può però farsi carico della missione affidata al Cavaliere della Rossa Croce; può solo farlo emergere dall’aldilà, riportarlo alla luce dei viventi, perché «il serpente sa dell’esistenza dell’eroe, non solo, ma sa che perirà appunto per mano di questo eroe. O, per dirla più esattamente: il serpente non può perire per mano di nessun altro, egli è immortale e invincibile».⁴ Questo secondo cavaliere – che scopriremo essere nientemeno che Artù –, incarnazione di un «descent from heaven motif»,⁵ deve perciò seguire le tracce di Ecate: sconfiggere Orgoglio, e calarsi, da portatore di luce, nelle tenebre, per riportare alla luce un eroe trasmutato – e però ancora imperfetto, ancora mancante.

Non è difficile per Artù uccidere Orgoglio e ridurre la malvagia Duessa all’impotenza.⁶ Poi, si comincia la discesa nelle viscere del castello. Dopo aver setacciato fondamenta e orrori, trova una porta di ferro, chiama a gran voce, e:

Therewith an hollow, dreary, murmuring voyce
 These piteous plaints and dolours did resound;
 O who is that, which brings me happy choyce
 Of death, that fere lye dying euery stound,
 Yet liue perforce in balefull darkenesse bound?
 For now three Moones haue changed thrice their hew,
 And haue been thrice had vnderneath the ground,
 Since I the heauens chearefull face did vew,
 O welcome thou, that doest of death bring tydings trew.
 (viii 38)

Le parole del Cavaliere della Rossa Croce risuonano concordi alle parole di Fradubio: «now enclosed in wooden wals full faste,/ banisht from liuing wights, our wearie dayes we waste» (ii 42, 8-9). La morte è una «happy choyce» (viii 38, 3) per il cavaliere, che ha già visto sorgere, mutarsi e tramontare tre lune nella sua prigione sotterranea.⁷ L’eroe solare è divenuto sublunare, melanconico: la morte è

⁴ VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Op. cit.*, cit., p. 352.

⁵ JAMES NOHRNBERG, *Op. cit.*, p. 37.

⁶ «The messianic Arthur appears in the eighth canto of the legend of holiness to rescue the Redcrosse knight from a giant, a harlot, and a dragon. Like St. Micheal (who, in Tasso, carries a shield similar to Arthur’s), this Arthur throws down the dragon of the Apocalypse», JAMES NOHRNBERG, *Op. cit.*, p. 45.

⁷ Vale la pena di notare il cambiamento del Cavaliere della Rossa Croce, per il quale all’inizio dell’avventura le giornate venivano scandite dalla luce solare, e per il quale, in questa prigionia, il tempo comincia a battere secondo ritmi lunari, ctoni, appunto: la sua è una dimensione cosmica davvero, se si considera che la sua vita è riflesso dell’attività astrale.

l'unica liberazione possibile, e la luce, ormai, è un ricordo lontano, al punto che, una volta liberato dal «deepe descent, as darke as hell» (viii 39, 8), si dice che i suoi occhi, «deepe sunck in hollow pits,/ Could not endure th'vnwonted sunne to view» (viii 41, 1-2). Se Persefone in terra era καλυκῶπις κόρη (v. 8), “la fanciulla dal volto in fiore”, il Cavaliere della Rossa Croce, come una Persefone ammalata e ritornata alla terra, ha il volto di «withered flowres» (viii 41, 9).

Il giovane Artù (I, ix 6, 5), colto dalla pietà, porta in salvo l'eroe dall'oscurità e dalle ombre, aiutandolo a percorrere un duro cammino verso la risalita. Artù perciò è colui che si fa carico del nadir del Cavaliere della Rossa Croce, e che lo trasporta verso una nuova, vera luce. E come potrebbe stupirci? Artù è colui che, forse più di ogni altro cavaliere, è destinato ad ascendere, a tramontare e a splendere ancora: dalle tenebrose nebbie di Avalon, è in attesa, come si sa, di farsi ancora sole splendente.⁸

Una dichiara ancora una volta il redivivo cavaliere come proprio signore (viii 43, 1); questi è però un «chearelesse man» (viii 43, 7), un uomo senza gioia, che non si rallegra della propria condizione di riscattato. Se il suo corpo è stato tratto dal buio, la sua anima, come si avrà modo di vedere,⁹ vi è ancora immersa, e basterà una piccola spinta per non farla emergere più. Dopo aver denudato l'orrida Duessa, e averne palesato la mostruosità già predetta da Fradubbio, Una, Artù e il Cavaliere della Rossa Croce decidono di fermarsi al castello, per permettere al Cavaliere della Rossa Croce di riprendere le forze. Il desiderio di avventura è forte, però, e presto i tre decidono di riprendere il viaggio. Una chiede ad Artù di parlarle della propria storia, permettendogli così, infine, di palesare la propria identità. Artù non solo narra di Merlino e delle proprie origini principesche, ma rivela un amore segreto per Gloriana. A questo punto i tre decidono di rimettersi in viaggio; o meglio, due dei tre prendono questa decisione:

So diuersly discoursing of their loues,
The golden Sunne his glistering head gan shew,
And sad remembraunce now the Prince amoues,
With fresh desire his voyage to pursew:

⁸ Secondo la *Historia regum Britannie* di Goffredo di Monmouth, Artù, che non a caso è figlio di Uther Pendragon, *caput draconis*, secondo l'etimologia data da Goffredo di Monmouth (VIII, 17), partirà, ferito mortalmente, per Avalon (XI, 2), terra leggendaria da cui dovrà un giorno tornare per riprendere la corona. La bibliografia in materia è sterminata. Per una interessante interpretazione che vede il testo di Goffredo di Monmouth al centro dello sviluppo della leggenda del ritorno di Artù si rimanda a VICTORIA FLOOD, *Arthur's Return from Avalon: Geoffrey of Monmouth and the Development of the Legend*, in «Arthuriana», 25, 2, 2015, pp. 84-110.

Tuttavia, resta molto forte il grado di incertezza da attribuire a questa figura regale: «Si sarà notato che non ho fatto menzione del principe Artù. La spiacevole verità è che l'incompiutezza del poema non ci permette affatto di interpretarne l'eroe. Sappiamo dalla prefazione che egli impersona la Magnificenza ed è alla ricerca di Gloriana, la Gloria. [...]. Tutto il metodo spenseriano è tale che dei suoi personaggi noi abbiamo una percezione molto offuscata finché non li incontriamo, o non troviamo il loro archetipo nei grandi centri allegorici di ciascun libro. [...]. Spenser deve aver avuto l'intenzione di comporre un libro conclusivo su Artù e Gloriana che rispetto all'intero poema sarebbe stato quel che codesti canti centrali o focali sono per i vari libri. [...]. Stando così le cose, comunque, [Artù] è inesplicabile», CLIVE STAPLES LEWIS, *Op. cit.*, pp. 333-334.

⁹ *Infra*, II.4.2.

Als Vna earnd her traueill to renew.
Then those two knights, fast friendship for to bynd,
And loue establish each to other trew,
Gaue goodly gifts, the signes of gratefull mynd,
And eke as pledges firme, right hands together ioynd.
(ix 18)

Una e Artù sono i protagonisti della scena. Umile e fragile è ancora la figura del Cavaliere della Rossa Croce, che si limita a seguire le due figure dominanti. Artù vuole riprendere il viaggio e recarsi presso quello che per Una e il Cavaliere della Rossa Croce è stato il punto all'origine del viaggio: Gloriana (vv. 4-5). Una vuole riprendere il suo viaggio verso casa (v. 5). Il Cavaliere della Rossa Croce vive un tempo di vuoto di volontà. I due cavalieri si scambiano doni¹⁰ e si danno la mano – mutuo riconoscimento di un destino nel segno del sole che nasce, del sole che muore e che poi ritorna? Sullo sfondo, l'alba: la luce è fragile, come quella del Cavaliere che, senza l'aureo Artù, si mette in viaggio.

4.2. Crepuscoli

Il Cavaliere della Rossa Croce è disceso nella prigione di Orgoglio, e ne è stato tratto fuori da Artù senza altro sforzo, da parte sua, che una passiva resistenza alla morte nell'attesa, resistenza che ormai aveva ceduto spazio a un desiderio di nulla: «O who is that, which brings me happy chooyce/ Of death [...]? O welcome thou, that doest of death bring tydings trew» (viii 38, 3-4, 9). Svanite le forze, svanita la volontà: è Artù colui che sradica la porta di ferro e solleva il prigioniero, riportandolo alla luce (viii 39-40), senza che da parte del Cavaliere della Rossa Croce vi sia il minimo movimento, o la più piccola spinta verso l'autoconservazione. Una volta uscito dalla prigione, il Cavaliere della Rossa Croce non mostra di avere desideri o passioni. Segue mansueto le volontà di Una: si lascia nutrire, acconsente ad albergare per un po' nel castello, e la segue quando lei decide di rimettersi in viaggio. Quello che è uscito dalla fossa del castello non è il cavaliere: è appunto quel «corse» (vii 15, 6), quel corpo senza volontà e senza sensi, che Orgoglio aveva raccolto da terra; è, emblematicamente, la propria armatura svuotata, una «ruefull moniment [...] of heauiness» (vii 19, 8), *mortal coil* (*Ham.*, 3.1.67) che è mera forma, rivestimento – pelle di serpente, segno di una metamorfosi?¹¹ A differenza di Clorinda – e in questa discrepanza sta un significato profondo – il Cavaliere della Rossa Croce non muta la propria armatura: sarà l'armatura, in un certo senso, a dimostrare che finalmente, dopo averla perduta, il Cavaliere ha diritto a riacquistarla e a indossarla nuovamente: la rossa croce acquisisce valore con il tempo, con le cadute; scopo dell'armatura sembra essere, dal principio, quello di indicare

¹⁰ Il dono che Artù fa al Cavaliere della Rossa Croce consiste in uno scrigno contenente del liquore capace di sanare ogni ferita; il cavaliere contraccambia con una copia di lusso del Nuovo Testamento (ix 19). «I doni sono rivolti alla salvezza, l'uno del corpo e l'altro dell'animo», Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 23 p. 2109. Significativa è dunque la distanza tra i due: Artù resta al di qua del mondo dello spirito, il Cavaliere, con tutte le sue contraddizioni, sembra essere rappresentante.

¹¹ Cfr. *infra*, I.4.3.

a dito che il Cavaliere non è ancora, ma sarà, ciò che l'armatura simboleggia. Necessario è perciò venirne sottratti, restare nudi e al buio, essere vestiti senza esserne consapevoli, senza comprenderne il valore, perdere tutto ancora una volta, e lentamente risalire, dal profondo, verso le altezze della consapevolezza del sé.

Una e il Cavaliere della Rossa Croce, dopo aver salutato Artù, riprendono il cammino. Una sa che il suo cavaliere non è ancora pronto («But she now weighing the decayed light,/ And shrunken synewes of her chosen knight,/ Would not a while her forward course pursew, Ne bring him forth in face of dreadfull fight,/ [...] For him to be yet weake and wearie well she knew», ix 20 4-7, 9); vede, ancora una volta, ciò che il cavaliere non sa vedere. In questa marcia che quindi non porta ancora, evidentemente, al regno di Una, i due incontrano un'ennesima figura di cavaliere: costui appare senza elmo, con un cappio al collo, e con un gran terrore sul volto (ix 21-22). Strana visione, che fa fermare la coppia. Una qui tace, e per alcune stanze sembra svanire nel nulla. Il Cavaliere della Rossa Croce è solo dinanzi a questo suo spaventato doppio. A nulla servono le domande incalzanti del Cavaliere della Rossa Croce, che sembra improvvisamente aver ritrovato vigore, e che, dopo vari tentativi, così cerca di tranquillizzare colui che scopriremo chiamarsi Trevisan: «Feare nought: [...] no daunger now is nye» (ix 26, 5). Mai, in realtà, il Cavaliere della Rossa Croce si troverà in maggior pericolo; ma lui, ancora una volta, questo non lo sa.

Trevisan racconta una storia lugubre: conosce un cavaliere, Terwin, che non è ricambiato dalla dama di cui è innamorato. Un giorno, camminando insieme tristemente, Terwin e Trevisan incontrano «A man of hell» (ix 28, 5), Despair.¹² I due vengono tentati da Despair a togliersi la vita. Terwin cede, Trevisan riesce a fuggire. Il Cavaliere della Rossa Croce reagisce così:

Certes (said he) hence shall I neuer rest,
Till I that treachours art haue heard and tride;
And you Sir knight, [...],
Of grace do me vnto his cabin guide.
(ix 32, 1-4)

E questo è quanto Trevisan farà, prima di fuggire e non tornare più. Vanno però fatte alcune considerazioni preliminari:

Thus it must be understood that a knight without a helmet [Trevisan] has somehow parted with the hope of salvation (1 Thess. 5, 8), that suicide is a synecdoche for the deliberate rejection of hope, and that the cave of Despair is very likely to be one of the *antra et cavernae* of the Augustinian memory, “a something full of horror, O my God, a deep and boundless manifold; and this is the mind, and this

¹² Per una dotta lettura delle fonti, si veda FREDERIC IVES CARPENTER, *Spenser's Cave of Despair*, in «Modern Language Notes», 12, 5, 1897, pp. 129-137.

is myself [*magna vis est memoriae, nescio quid horrendum, Deus meus, profunda et infinita multiplicitas. Et hoc animus est, et hoc ego ipse sum, Aug., Conf., 10.17.26*].¹³

Interessantissimo, qui, il riferimento di Harold Skulsky ad Agostino, e a quell'antro temibile che è la memoria, che è ciò che siamo. Se il corpo del cavaliere era stato confinato fisicamente nelle segrete di Orgoglio, qui è qualcos'altro ad essere chiamato in causa. Despair ambisce a fare schiava la mente, non il corpo. La pena qui è tutta interiore, e le sbarre della prigione sono fatte di parole, non di ferro. Fondamentale è la prima pedina che Despair muove su questa tremenda scacchiera; queste sono le vibranti, 'eroiche' parole del Cavaliere della Rossa Croce dinanzi al corpo senza vita di Terwin:

[...] Thou damned wight,
The author of this fact, we here behold,
What justice can but iudge against thee right,
With thine owne bloud to price hid bloud, here shed in sight.
(ix 37, 6-9)

La risposta, placida, terribile, di Despair:

What franticke fit (quoeth he) hath thus distraught
Thee, foolish man, so rash a doome to giue?
What iustice euer other iudgement taught,
But he should die, who merits not to liue?
None else to death this man despairing driue,
But his owne guiltie mind deseruing death.
Is then vniust to each his due to giue?
Or let him die, that loatheth liuing breath?
Or let him die at ease, that liueth here vneath?
(ix 38)

Una colpa non meglio identificata e generalissima, l'indegnità di vivere, una forma di pietà per la sofferenza altrui: Despair pone queste tessere in un mosaico di domande angoscianti, dalla non facile risposta. Le sue argomentazioni non cessano: parla dell'«eternall rest» (ix 40, 1) di cui godrebbe infine Terwin, del fatto che uccidersi, come ogni altra azione, sia in armonia con il termine che Dio pone alla vita («Is not his deed, what euer thing is donne,/ Is heauen and earth? did not he all create/ To die again? [...]» ix 42, 1-3),¹⁴ delle vane lotte cui la vita ci costringe, e che rendono la vita stessa «a loathsome life» (ix 44, 9), dell'insondabilità di un futuro peggiore del passato (e qui tocca il Cavaliere della Rossa Croce da vicino, menzionando la prigione di Orgoglio, ix 45), e infine della colpa specifica di cui si è macchiato il cavaliere, la colpa sovrana:

Is not enough, that to this Ladie milde

¹³ HAROLD SKULSKY, *Spenser's Despair Episode and the Theology of Doubt*, in «Modern Philology», 78, 3, 1981, p. 228.

¹⁴ Si veda, su questo punto, *ivi*, pp. 227-242.

Thou falsed hast thy faith with periurie,
And sold thy selfe to serue *Duessa* vilde,
With whom in all abuse thou hast thy selfe defilde?
(ix 46, 6-9)

Essersi ‘macchiato’ con *Duessa*, aver sporcato e contaminato se stesso, aver reso ‘spergiura’ la fede, tradendo così Una: ecco la colpa più grande – la colpa che avrebbe potuto renderlo uomo-albero in un inferno in terra con una lontana data di scadenza – che gli viene ascritta da Despair, fine conoscitore dell’uomo e degli uomini. Il Cavaliere della Rossa Croce, «weake and wearie» (ix 20, 9), non resiste:

The knight was much enmoued with his speach,
That as a swords point through his hart did perse,
And in his conscience made a secret breach,
Well knowing true all, that he did reherse,
And to his fresh remembrance did reuerse
The vgly vew of his deformed crimes,
That all his manly powres it did disperse,
As he were charmed with inchaunted rimes,
That oftentimes he quakt, and fainted oftentimes.
(ix 48)

Una spada ‘tristanianamente’ – e Tristano, personaggio compagno, nelle raccolte, di Artù, non sarebbe forse degno compagno del duo Trevisan-Terwin, non solo per consonanza, ma per destino? – penetra già il cavaliere: una spada che è tutta di parole, e che è capace di penetrare nella coscienza e di uccidere l’uomo interiore attraverso una «secret breach» (v. 3). Non si può non ripensare, con un brivido eretico, a una spada altrettanto affilata e altrettanto capace di penetrare nel midollo e nelle ossa, cioè nella coscienza: quella, che dovrebbe essere di segno opposto – ma qui il vero e il falso, il giusto e lo sbagliato, perdono i connotati, si confondono in un vortice di parole doppie, vere e false a un tempo –, di cui parla Paolo in *Ebrei* 12, 4, la Parola di Dio stessa.¹⁵

Colpito da questa spada che spinge all’autoannientamento, e stregato dalle «inchaunted rimes» (v. 8), il Cavaliere della Rossa Croce è un serpente in balia del proprio incantatore. Davanti agli occhi ha i «deformed crimes» (v. 6) del suo cammino, o, per dirlo altrimenti, i suoi «misfatti ascosi» (*GL* XII 75, 3). Sulla scorta di Tancredi, il Cavaliere della Rossa Croce fissa il proprio errore, che diventa il momento di rottura di un’esistenza. Se Tancredi ha misconosciuto Clorinda, il Cavaliere della Rossa Croce ha rinnegato Una: simile è la colpa, dunque, dei due, che risiede nel mancato riconoscimento dell’amata, nel fallace giudizio di entrambi. È il vuoto intorno a loro che li lascia precipitare nel vortice: il corpo ormai oggettificato di Clorinda, ridotto a ‘cosa’,¹⁶ e il silenzio assordante di Una che,

¹⁵ *Vivus est enim sermo Dei, et efficax et penetrabilior omni gladio ancipiti: et pertingens usque ad divisionem animae ac spiritus: compagum quoque ac medullarum, et discretor cogitationum et intentionum cordis.*

¹⁶ *Supra*, I.6.4.

benché evocata da Despair ed evidentemente presente nella scena («this Ladie milde» ix 46, 6), come si capirà a breve nel racconto, non fa nulla, non ribatte, e lascia che gli eventi seguano il corso necessario. La figura della donna amata, tradita in qualche modo dall'amante, misconosciuta, rinnegata, è in entrambi i casi una figura fantasmatica e larvale. Il suo silenzio è la condanna.

Di tale silenzio approfitta Despair: porge al Cavaliere della Rossa Croce una serie di strumenti di morte, e poi:

But when as none of them he saw him take,
He to him raught a dagger sharpe and keene,
And gaue it him in hand: his hand did quake,
And tremble like a leafe of Aspin greene,
And troubled bloud through his pale face was seene
To come, and goe with tydings from the hart,
As it a running messenger had beene.
At last resolu'd to worke his final smart,
He lifted vp his hand, that backe againe did start.
(ix 51)

Il pugnale affilato, arma fisica che, amleticamente, in parte si sovrappone a quella spada di parole che già lo aveva colpito al cuore (ix 48),¹⁷ viene porto da Despair in attesa che infine si compia l'estremo passo, l'ultimo movimento possibile su quella strana scacchiera nella partita tra l'uomo e la morte. Il pugnale ben somiglia all'arma evocata da Tancredi: «Passa pur questo petto, e ferì scempi/ co 'l ferro tuo crudel fa' del mio core» (*GL XII*, 76, 1-2). Quella di Tancredi resta però un'arma immaginata, che il guerriero non leva contro di sé. La morte che Tancredi sceglie per se stesso è di fatto la spada di Clorinda, la mano di Clorinda:

squarcia le fasce e le ferite, e piove
da le sue piaghe essacerbate un rio;
e s'uccidea, ma quella doglia acerba,
co 'l trarlo di se stesso, in vita il serba.
(*GL XII* 83, 5-8)

Le ferite causate da Clorinda vengono riaperte da Tancredi nel gesto di sciogliere le fasce. Il suicidio scelto – ancora, 'tristaniano', come evidenzia Salvaneschi¹⁸ – però non è efficace. Troppo è il dolore, e il cavaliere sviene. Viene soccorso e costretto alla vita. Le ferite di Clorinda, perciò, arma che potenzialmente potrebbe ucciderlo, lo tengono vivo. Infine, il sogno di una Clorinda celeste è ciò che lo conforta («Consolato ei si destà», *XII* 94, 1), e gli permette di tornare a una forma d'esistenza, seppur mutila, incompleta – perlomeno fino al sopraggiungere di Erminia; poi l'autore si tace e a noi non è dato sapere. Anche il Cavaliere della Rossa Croce, la cui mano trema 'come una foglia' (ix 51,

¹⁷ *Ham.* III.ii.369, «I will speak daggers to her, but use none».

¹⁸ ENRICA SALVANESCHI, "*Gerusalemme Liberata*", cit., p. 78.

4) in un processo di quasi completa metamorfosi arborea, viene fermato dalle mani dell'amata, che finalmente esce dal silenzio e dal nulla. Dopo aver assistito a tutta la scena, mentre il cavaliere leva il pugnale verso se stesso, il narratore dice che:

Which when as Vna saw, through euery vaine
The crudled cold ran to her well of life,
As in a swowne: but soone reliu'd againe,
Out of his hand she snatcht the cursed knife,
And threw it to the ground, enraged rige,
And to him said, Fie, fie, faint harted knight,
What meanest thou by this reprochfull strife?
Is this the battell, which thou vaunstst to fight
With that fire-mouthed Dragon, horrible and bright?

Come, come away, fraile, feeble, fleshly wight,
Ne let vaine words bewitch thy manly hart,
Ne diuelish thoughts dismay thy constant spright.
In heauenly mercies hast thou not a part?
Why shouldst thou then despeire, that chosen art?
Where iustice growes, there grows eke greater grace,
The which doth quench the brond of hellish smart,
And that accurst hand-writing doth deface,
Arise, Sir knight arise, and leaue this cursed place.

So vp he rose, and thence amounted streight.
(ix 52-54, 1)

Una prende su di sé anche il ruolo di Pier l'Eremita. Rimprovera il Cavaliere della Rossa Croce – e i suoi toni sono, ancora una volta, quelli di una madre con un «figlio deliro» (*Pd.* I 102). Le sue parole sono misteriose: il cavaliere è l'eletto, e non deve temere. Poi lo incita ad alzarsi, e lui ubbidisce. Lasciano l'antro di Despair. Eppure, il Cavaliere della Rossa Croce non è ancora se stesso, non è ancora colui che deve essere.

Curioso è l'intrecciarsi del destino dei due cavalieri. Tancredi pensa al suicidio dopo aver ucciso il proprio drago; il Cavaliere della Rossa Croce pensa al suicidio prima di poter giungere al drago cui è destinato. Al centro, comunque, restano Clorinda da una parte, Una dall'altra, come due entità sospese sulle loro teste, sulla loro morte. Problematica è la santità di questo santo cavaliere – problematica è l'identità di chi uccide, ha ucciso o ucciderà il drago.

La prigionia prima – carcere del corpo – e la caverna poi – platonica segreta dell'anima; il Cavaliere della Rossa Croce deve scendere nel buio per risorgere:

[...] il varco della soglia è una sorta di autoannientamento. [...] invece di procedere verso l'esterno, oltre i confini del mondo visibile, l'eroe muove verso l'interno per rinascere. [...] Il tempio interiore, il ventre della balena, e la terra beata che giace oltre i confini del mondo, sono la stessa cosa. [...]. Essi illustrano il fatto che il devoto, nell'entrare nel tempio, subisce una metamorfosi, poiché si sveste, come una serpe della propria spoglia, delle proprie qualità secolari e le lascia fuori. [...]. In senso allegorico, dunque, l'ingresso nel tempio e il tuffo dell'eroe nella gola della balena costituiscono due

avventure identiche, e simboleggiano entrambe, in linguaggio figurato, l'atto accentratore di vita, innovatore di vita.¹⁹

Il movimento della discesa è, per l'eroe, movimento strutturale. Il combattimento con il drago richiede un'iniziazione, processo al quale pure Tancredi, a suo modo, ha dovuto sottostare – si pensi appunto alla prigionia buia presso Armida del canto VII. Svuotato, sfibrato ed esausto, il Cavaliere della Rossa Croce sale forzatamente sul cavallo e si allontana insieme a Una.

Come Tancredi dopo aver ucciso la seconda faccia di uno stesso drago, cioè Argante, il doppio di Clorinda (e non a caso Argante stesso, prima di cominciare quell'ultimo duello, apostrofa Tancredi chiamandolo «l'uccisor de le femine»), il cavaliere spenseriano ha bisogno di cure per risplendere. Il crepuscolo di Tancredi, inteso nella sua ambivalenza di fine e inizio del giorno, è Erminia, che giunge all'ora del tramonto (XIX 102, 3-5);²⁰ Tancredi la chiamerà «medica mia pietosa» (XIX 114, 2), ed Erminia potrà così coronare quel progetto che aveva cominciato rubando l'armatura – la forma, l'identità – di Clorinda, di farsi medico del ferito, dell'ammalato cavaliere. Questo passaggio fondamentale, il sopraggiungere di Erminia 'medica', è quello che gli consentirà di armarsi un'ultima volta e di agire infine da soldato, più che da crociato, proteggendo Raimondo con lo scudo, infondendo coraggio all'esercito e rendendo così possibile la presa della Torre di David – altra torre, forse l'ultima, che evoca una Clorinda infine conquistata, soggiogata e schiava (XX, 83-91).

Tancredi, ucciso il proprio mostro, può tornare alla guerra. Il Cavaliere della Rossa Croce deve prima risorgere, e purificarsi, per uccidere il mostro, perché l'uccisione del drago è ciò che sarà suggello della sua santità. È il livello di consapevolezza dell'azione a marcare la differenza tra i due poemi. Tancredi uccide il drago senza riconoscerlo, senza saperlo – altrimenti non lo avrebbe ucciso, benché, dopo averlo fatto, continui a ferire l'albero-Clorinda, con un gesto ormai incistato nella memoria, finché non verrà una guarigione, un'alba nuova che lo faccia uscire dalla notte eterna. Per quanto riguarda il Cavaliere della Rossa Croce, che pure ha ucciso il suo primo drago al principio del cammino, uccidere il drago che occupa la terra di Una non è passaggio necessario per perdere qualcosa e acquisire qualcos'altro, come forse nel caso di Tancredi, che cede l'amore, cede se stesso, e diventa infine guerriero – ma non eroe crociato, ma non Rinaldo.²¹ Per uccidere il drago, il cavaliere

¹⁹ JOSEPH CAMPBELL, *Op. cit.*, pp. 111-113.

²⁰ «[...] nella *Liberata*, il tempo, il sentimento della stagione e dell'ora, è un protagonista piuttosto che una comparsa occasionale: è una realtà precisa e incessante, che apre sotto la rigorosa costruzione degli episodi una spirale di piani affettivi, di suggestioni portate innanzi come segreti temi musicali», EZIO RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, cit., vol. I, p. 487.

²¹ «L'*amour passion*, dunque, porta al delitto, per l'*inadaequatio rei et intellectus*; è questo il nucleo terribile dell'*altrove* tancrediano, così abissalmente diverso, così stupendamente incongruo e futile, rispetto all'*oltre* di Rinaldo. Futile, sì: perché dopo tanta disperazione, dopo la tentata *aemulatio* del tristaniano suicidio, dopo l'apparente decantazione del sogno consolatore e la ribadita vittoria del fantasma silvano – dopo tutto questo la vita; la vita pur malata pur ferita pur piagata riafferma i suoi diritti precari nel personaggio di Erminia e nella resa, nel riposo del guerriero stanco sopra il suo grembo», ENRICA SALVANESCHI, «*Gerusalemme Liberata*», cit., p. 78.

deve già aver incarnato il santo. Deve già essere san Giorgio – cosa che non vale per Tancredi, che agisce come un san Giorgio inconsapevole, che viene come posseduto dal santo suo malgrado, e che deve caricare su di sé la morte del doppio maschile di Clorinda e una ennesima, ultima quasi-morte per poter essere sanato e farsi solo strumentalmente san Giorgio nella forma di guerriero, non di *miles Christi* (questi sarà un Goffredo, un Rinaldo, e non un Tancredi).

Non basterebbero le erbe di Erminia, novella Elena, per il processo di purificazione del Cavaliere della Rossa Croce. Una sa di doverlo far passare attraverso un viaggio che proceda in senso opposto rispetto al primo, un viaggio che non sia nella direzione dell'oscurità, della perversione e della morte, ma della luce, della rettitudine e della vita. Una lo sottopone a tutto questo perché anche lei, infine, possa come Erminia far poggiare al cavaliere la testa sul suo grembo, in un gesto eloquente e ardito, «*guiderdone*» (XIX 124, 7) di un «erotico suggello».²²

4.3. Spogliarsi della notte

Dopo l'episodio di Despair, Una giunge ancora una volta alla conclusione che il cavaliere sia «feeble, and too faint» (x 2, 2), e che sia «vnfit» per il «bloudie fight» (x 2, 6). Si fa, 'erminianamente', «medica» (GL, XIX 114, 2), decidendo di portare il Cavaliere della Rossa Croce presso una magione tenuta da una dama, Cœlia, madre di tre figlie, Fidelia, Speranza e Charissa. Quando Cœlia vede Una, reagisce così:

Where when that fairest Vna she beheld,
Whom well she knew to spring from heauenly race,
Her hart with ioy vnwonted inly sweld,
As feeling wondrous comfort in her weaker eld.

And her embracing said, ô happie earth,
Whereon thy innocent feet doe euer tread,
Most virtuous virgin borne of heauenly berth,
That to redeeme thy woefull parents head,
From tyrans rage, and euer-dying dread,
Hast wandred through the world now long a day;
Yet ceasest not thy wearie soles to lead,
What grace hath thee now hither brought this way?
Or doen thy feeble feet vnweeting hither stray?
(x 8, 6-9; 9)

Una è nota e ben accetta. La sua storia di peregrinazioni e di lotte è conosciuta quanto la sua origine divina. Non c'è evidentemente nulla di terreno in questo Eden spenseriano che si apre a una misura celeste, a una dimensione già ultraterrena. Una, figlia dell'Eden, ne è immagine. Ancora, comunque, si ripresenta il *topos* dell'erranza che tanto accomuna Una a Demetra.

²² Ivi, p. 21.

La presenza del Cavaliere della Rossa Croce è singolare per Cœlia, circondata da un ambiente prevalentemente femminile, in cui alle figure maschili è preposto soprattutto il ruolo di maggiordomo, di medico o di servitore,²³ con una notevole variazione sul tema, che sarà, come vedremo, *Contemplation*. Cœlia manifesta così il proprio stupore: «Strange thing it is an errant knight to see/ Here in this place» (x 10, 1-2); la ragione addotta è che sono pochi coloro che decidono di intraprendere l'evangelico «narrow path» (x 10, 4). Una risponde, 'erminianamente', a questa obiezione:

Thy selfe to see, and tyred limbs to rest,
 O matrone sage (quoth she) I hither came,
 And this good knight his way with me addrest,
 Led with thy prayes and broad-blazed fame,
 That vp to heauen is blowne.
 (x 11, 1-5)

'Erminiana', perché un poco bugiarda, diventa qui Una, che dice mezze verità alla matrona, nonostante la fama di cui gode presso di lei. Il Cavaliere della Rossa Croce non sa nulla di Cœlia e non ha preso alcuna decisione. Una lo ha guidato lì, e non sotto la spinta di una propria stanchezza, ma per preparare il cavaliere al «bloudie fight» (x 2, 6). Cœlia comunque si ritiene soddisfatta, non cogliendo la sottile malizia di Una, il cui personaggio s'increspa di un petalo nuovo; è a questo punto che, ad arricchire ulteriormente la scena, vengono offerte agli occhi e alle orecchie del lettore, o ascoltatore, due fanciulle, figlie di Cœlia: Fidelia e Speranza. Fidelia in particolare completa la nostra indagine all'insegna di draghi e fanciulle serpentine:

Thus as they gan of sundry things deuse,
 Loe two most goodly virgins came in place,
 Ylinked arme in arme in louely wise,
 With countenance demure, and modest grace,
 They numbred euen steps and equall pace:
 Of which the eldest, that Fidelia hight,
 Like sunny beames threw from her Christall face,
 That could haue dazd the rash beholders sight,
 And round about her had did shine like heauens light.

She was araied all in lilly white,
 And in her right hand bore a cup of gold,
 With wine and water fild vp to the hight,
 In which a Serpent did himselfe enfold,
 Tht horror made to all, that did behold;
 But she no whit did change her constant mood:
 And in her other hand she fast did hold
 A booke, that was both signd and seald with blood,

²³ Si veda il servitore, *Humiltà* (x 5, 4-9), *Zelee*, gentiluomo che intrattiene gli ospiti (x 6, 4-9), il valletto *Obedience* (x 17, 9), il medico *Patience* (x 23, 9), aiutato da *Amendment*; anche tutto il personale dell'«holy Hospitall» (x 36-43) è composto da figure maschili.

Wherein darke things were writ, hard to be understood.
(x 12-13)

Figura virginale, vestita di bianco come un giglio, luminosa come un sole, dal viso di cristallo, che tiene una coppa di acqua e vino intorno alla quale si arrotola un serpente, un serpente che fa orrore a chi lo guarda; regge inoltre un libro sigillato e scritto con il sangue. Un'apparizione senz'altro allegorica della fede, ma fantasmatica nella sua allegoria. Se è vero, come afferma Manini, che la coppa «rappresenta la coppa eucaristica» e che il serpente «suscita sì orrore, ma è anche il simbolo della salvezza, come in *Numeri* 21, 8-9 (il serpente di rame di Mosè che ha il potere di guarire) e in *Giovanni* 3, 14, dove è simbolo del Cristo salvatore»,²⁴ è altresì vero che, nella sua complessità, Fidelia è rappresentazione inquietante a motivo della possibile ambiguità dei segni di cui si fa portatrice – il serpente, il sangue. Fidelia, essendo personificazione della fede, è capace di compiere portenti, che vanno dalla capacità tutta veterotestamentaria di fermare il sole in cielo, a quella, d'impronta evangelica, di muovere le montagne. Un potere in particolare, però, la rende specialmente pericolosa per il nostro cavaliere: «For she was able, with her words to kill, / And raise againe to life the hart, that she did thrill» (x 19, 8-9). Non sembra casuale, perciò, se il Cavaliere della Rossa Croce, che le viene affidato come allievo da Una, ad un certo punto, dopo aver molto imparato:

Greeu'd with remembrance of his wicked wayes,
And prickt with anguish of his sinnes so sore,
That he desired, to end his wretched dayes:
So much the dart of sinfull guilt the soule dismayes.
(x 21, 6-9)

Piagato dall'insegnamento di Fidelia, si risveglia, nel cuore del cavaliere, il desiderio di morte – desiderio che viene mondato, mano a mano, dai vari medici, da Coelia stessa, dai membri dell'«holy Hospitall» (x 36, 1). Il percorso di purificazione del Cavaliere della Rossa Croce è lungo ed estenuante. Infine, una volta ritenuto pronto, il cavaliere viene portato al proprio Arsete: deve incontrare colui che rivestirà le sue membra nude, colui che gli svelerà il passato e lo spingerà al futuro.

Dopo aver sperimentato la mortifera persuasione di Despair, il Cavaliere della Rossa Croce ha conosciuto la vivificante mortificazione del pentimento, che l'ha condotto ancora una volta al desiderio di morte, alleviato però da Fidelia e dai suoi assistenti. Prima di incontrare Despair, tuttavia, il cavaliere aveva sondato le profondità della terra, l'oscurità della prigione: adesso, il cavaliere sperimenta la verticalità del colle, la difficoltà dell'ascesa. Una e il Cavaliere della Rossa Croce affrontano questo viaggio insieme, e l'uomo che incontrano, un eremita, non è Arcimago, questa

²⁴ Luca Manini, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, cit., nt. 19 pp. 2111-2112.

volta. *Contemplation* si manifesta così: «With snowy lockes adowne his shoulders shed,/ As hoarie frost with spangles doth attire/ The mossy braunches of an Oke halfe ded» (x 48, 2-4). Un uomo-quercia, *Contemplation*, già volto al cielo, come la quercia del mito nordico.²⁵ È un uomo consumato dalla contemplazione, tanto da apparire come un albero mezzo morto (v. 4). Eppure, i suoi occhi sono incredibilmente vividi: «Yet wondrous quick and persant was his spright,/ As Eagles eye, that can behold the Sunne» (x 47, 5-6). I suoi occhi d'aquila, capaci di fissare il sole, non riconoscono il Cavaliere della Rossa Croce quale eroe solare, anzi: la sua presenza lo infastidisce un poco. Ancora una volta è Una a condurre il gioco:

Who when these two approaching he aspid,
At their first presence grew agrieved sore,
That forst him lay his heauenly thoughts aside;
And had he not that Dame respected more,
Whom highly he did reuerence and adore,
He would not once haue moued for the knight.
(x 49, 1-6)

Una è oggetto di adorazione da parte del severo eremita: espressione forte, che mette in luce il ruolo di *eidolon* che lei sembra assumere nel racconto. Il Cavaliere della Rossa Croce, lungi dallo sfolgorare, invece, è ancora sostanzialmente privo di una propria identità. Non c'è interesse o spinta nei suoi confronti da parte di *Contemplation*. Il cavaliere è un ospite poco desiderato. Eppure, l'eremita sa di chi si tratta. È lui a svelarne la nascita, l'identità passata e futura. A differenza di Arsete, che si muoveva tentoni nel tentativo di interpretare il proprio sogno sul destino di Clorinda, *Contemplation* vede ogni cosa con chiarezza; ma, ai suoi occhi, l'individuo che è il cavaliere non è rilevante, forse perché il Cavaliere della Rossa Croce, a differenza di Una, è ancora saldamente legato alla terra – adamicamente, come pure Una, che ne è figlia, dovrebbe esserlo, ma non è. *Contemplation* non si esime dal farlo notare: «Then come thou man of earth» (x 52, 2). Come Adamo, letteralmente 'il rosso', l'uomo dalla terra creato e a essa destinato, il Cavaliere della Rossa Croce è vincolato al suolo. Questa sembra essere la sua misura – misura naturale, consustanziale all'uomo, ma evidentemente non al santo, che di altro dev'essere composto, ad altro deve aspirare. Adamico, del resto, è pure un personaggio tassiano che aspira al monte, e che viene definito «mirabil peregrino» (*GL XVIII* 6, 8), valida definizione anche per il Cavaliere della Rossa Croce; adamico, appunto, Rinaldo definisce se stesso in preghiera: «Mira con occhio di pietà clemente,/ Padre e Signor, e in me tua grazia piovi,/ Sì che 'l mio vecchio Adam purghi e rinnovi» (*GL XVIII* 14, 6-8).

²⁵ «È albero noto per possanza e longevità; è ritenuto inoltre capace di attirare il fulmine. Per questo in molte tradizioni è connesso col dio del cielo e della folgore», GIANNA CHIESA ISNARDI, *Op. cit.*, p. 537.

Rinaldo condanna ciò che Tancredi non può condannare, e abbandona ciò che Tancredi non sa lasciare.²⁶ Per questo diventa eroe incontrastato della presa della città: conquista Armida, e quindi espugna Gerusalemme. Pier l'Eremita agisce per la sua purificazione al pari di tutte le figure maschili e femminili della magione di Coëlia:

Quanto devi al gran Re che 'l mondo regge!
Tratto egli t'ha dalle incantate soglie:
ei te smarrito agnel fra le sue gregge
or riconduce, e nel suo ovile accoglie:
e per la voce del Buglion t'elegge
secondo esecutor delle sue voglie.
Ma non conviensi già che, ancor profano,
nei suoi gran ministri armi la mano.

Ché sei della caligine del mondo
e della carne tu di modo asperso
che 'l Nilo, o'l Gange, o l'Ocean profondo
non ti potrebbe far candido e terso.
Sol la grazia del Ciel quanto hai d'immondo
può render puro; al Ciel dunque converso
riverente person richiedi, e spiega
le tue tacite colpe, e piangi e prega.

Così gli disse; ed ei prima in se stesso
pianse i superbi sdegni, e i folli amori:
poi chinato a' suoi piè, mesto e dimesso,
tutti scoprì i giovanili errori.
Il ministro del Ciel, dopo il concesso
perdono, a lui dicea: co' novi albori
ad orar te n'andrai là su quel monte
che al raggio mattutin volge la fronte.
(GL XVIII 7-9)

L'erranza ha lasciato su Rinaldo, come sul Cavaliere della Rossa Croce, una «caligine» (XVIII 8, 1) che Spenser paragona all'infezione della carne (*FQ* I x 25-26). L'operazione di purificazione secondo Pier l'Eremita deve partire da Rinaldo stesso: «al Ciel dunque converso/ riverente person richiedi, e spiega/ le tue tacite colpe, e piangi e prega» (XVIII 8, 6-8).²⁷ Il Cavaliere della Rossa Croce, invece,

²⁶ «Il processo iniziatico di Rinaldo, una volta che lo scudo lo ha risvegliato dal sonno della coscienza rivelandogli la sua condizione di "lascivo marito in vil riposo", non comporta soltanto il riconoscimento della dea terribile che vive nella femminilità e della minaccia che si cela come eros nel volto notturno della madre e amante, ma anche il rifiuto della sua regressione verso lo stadio del matriarcato: lo stadio a cui si associa, aggiungerebbe ancora l'analista junghiano, la forza placida e oscura dell'inconscio», EZIO RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, in *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980, p. 161.

²⁷ Sostanzialmente identica, anche nella forma, è la formula attribuita alle preghiere della madre di Clorinda: «sovente ella s'atterra, e spiega/ le sue tacite colpe, e piange e prega» (XII 23, 7-8). Se le «tacite colpe» di Rinaldo consistono in questo sviamento amoroso, nell'errore di un'erranza quasi senza ritorno, come spiegare le «tacite colpe» della regina d'Etiopia? Qual è l'errore? L'autore non lo dice. Quel che dice, le uniche parole a cui il lettore possa aggrapparsi, è ciò che viene subito dopo: «Ingravida frattanto, ed espon fuori/ (e tu fosti colei) candida figlia» (XII 24, 1-2). Non casualmente ritorna, nell'episodio di Rinaldo, il termine del candore: «Ché sei della caligine del mondo/ e della carne tu di modo asperso/ che 'l Nilo, o'l Gange, o l'Ocean profondo/ non ti potrebbe far candido e terso» (XVIII 8, 1-3). Dalle colpe non identificate della regina nera nasce «frattanto» (XII 24, 1) la figlia bianca. È questo un segno del perdono divino, che però

ancora una volta, è oggetto, non soggetto. Subisce la propria purificazione, in cui non sembra prendere alcuna parte. Sono tutte le figure intorno a lui a operare l'abbattimento e la cura; questo indubbiamente dipende dall'impianto allegorico dell'opera, ma, dal punto di vista testuale – da un primo, cioè, e fondamentale, livello di lettura – la scelta autoriale è molto rilevante.

È l'alba quando Rinaldo comincia l'ascesa all'Oliveto. Da lì contempla il cielo:

Fra se stesso pensava: o quante belle
luci il tempio celeste in sé raguna!
Ha il suo gran carro il dì: l'aurate stelle
spiega la notte, e l'argentata luna;
ma non è chi vagheggi o questa o quelle:
e miriam noi torbida luce e bruna
ch'un girar d'occhi, un balenar di riso
scopre in breve confin il fragil viso.

Così pensando, alle più eccelse cime
ascese; e quivi, inchino e riverente,
alzò il pensier sovra ogni Ciel sublime
e le luci fissò ne'l Oriente:

[...].

(GL XVIII 13; 14, 1-4)

Il «tempio celeste» (XVIII 13, 2) su cui Rinaldo fissa lo sguardo è naturalmente il cielo, un cielo fisico, arabescato dalle ultime stelle in attesa del sole; un cielo, comunque, in cui «si rispecchiano, limpide e intatte come all'origine del mondo, le “bellezze incorruttibili e divine” che parlano all'uomo quando si ricostituisce l'armonia tra macrocosmo e microcosmo».²⁸ Il colle al quale viene portato il Cavaliere della Rossa Croce, invece, è simile al Sinai, è paragonabile al monte degli Ulivi, o addirittura al Parnaso (*FQ* I x 53-54), e da qui il cavaliere ha una visione tutta diversa:

From thence, far off he vnto him did shew
A litle path, that was both steepe and long,
Which to a goodly Citie led his vew;
Whose wals and towres were builded high and strong
Of perle and precious stone, that earthly tong
Cannot describe, nor wit of man can tell;
Too high a ditty for my simple song:
The Citie of the great king hight it well,
Wherein eternall peace and happinesse doth dwell.

[...].

Till now, said then the knight, I weened well,

porta potenzialmente all'infamia degli uomini – del re, sopra a tutti? La «candida figlia» (v. 2) è forse l'emblema di una cancellazione della «caligine» dell'anima? Quel che è certo è che tale candore porta la regina alla morte, e Clorinda alla foresta, a Gerusalemme, a Tancredi – infine, alla morte, e a una problematicissima ascesa celeste. Il candore perseguito da Rinaldo lo porta a essere reinserito nella società degli uomini: lo porta a Gerusalemme – nello schieramento opposto rispetto a quello ch'era di Clorinda, alla vita, alla gloria.

²⁸ EZIO RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, cit., p. 184.

That great Cleopolis, where I haue beene,
 In which the fairest Faerie Queene doth dwell
 The fairest Citie was, that might be seene;
 And that bright towre all built of christall cleene,
 Panthea, seemd the brightest thing, that was:
 But now by prooffe all otherwise I weene;
 For this great Citie that does far surpass,
 And this bright Angels towre quite dims that towre of glas.
 (x 55, 58)

Come Rinaldo, infine, il Cavaliere della Rossa Croce perviene alla conclusione che la Gerusalemme celeste – stesso segno di quel cielo che Rinaldo guarda – è superiore a Cleopolis – o alla «torbida luce e bruna/ ch'un girar d'occhi, un balenar di riso/ scopre in breve confin il fragil viso» (GL XVIII 13, 6-8). Il Cavaliere della Rossa Croce scopre così il proprio destino, dopo che, come si è già visto, *Contemplation* gli riferisce il passato:²⁹

Then seeke this path, that I to thee presage,
 Which after all to heauen shall thee send;
 Then peaceably thy painefull pilgrimage
 To yonder same *Hierusalem* to bend,
 Where is for thee ordaind a blessed end:
 For thou emongst those Saints, whom thou doest see,
 Shalt be a Saint, and thine owne nations frend
 And Patrone: thou Saint George shalt called bee,
 Saint George of mery England, the signe of victoree.

Vnworthy wretch (quoth he) of so great grace,
 How dare I thinke such glory to attaine?
 These that haue it attained, were in like cace
 (Quoth he) as wretched, and liu'd in like paine.
 But deeds of armes must I at last be faine,
 And Ladies loue to leaue so dearely bought?
 What need of armes, where peace doth ay remaine,
 (Said he) and battailes none are to be fought?
 As for loose loues they are vaine, and vanish into nought.
 (x 61-62)

Il suo destino, infine, comprende – come per Rinaldo – la Gerusalemme terrena («the yonder Hierusalem», x 61, 4), che per Rinaldo significherà vittoria e gloria tra gli uomini, per san Giorgio vittoria e gloria nei cieli. Questa prospettiva, però, pare non arridergli. Il Cavaliere della Rossa Croce chiede infatti a *Contemplation* se davvero debba lasciare le armi e l'amore di quella donna, ottenuto così a caro prezzo – l'amore di Una, colei che *Contemplation* 'adora' – per la Gerusalemme celeste. *Contemplation* perviene alla stessa conclusione di Rinaldo: «loose loues they are vaine, and vanish into nought» (x 62, 9). Vero, indubbiamente, se si parla di Armida, e forse anche di Clorinda. Ma se si parla della verità? Interrogativo scottante, che *Contemplation* sembra non volersi porre.

²⁹ *Supra*, II.1.

Il Cavaliere della Rossa Croce è dunque destinato a morire a Gerusalemme, per ascendere alla Gerusalemme celeste, destino che non condivide con Rinaldo né con Tancredi, bensì, ancora una volta, con Clorinda, sua dragonesca sorella: «Ma ecco omai l'ora fatale è giunta/ che 'l viver di Clorinda al suo fin deve» (*GL* XII 64, 1-2), è quanto dice il narratore durante il duello fra la vergine guerriera e Tancredi. Clorinda deve morire, proprio come il Cavaliere della Rossa Croce. La morte di lei, necessaria, è funzionale in quanto «Tancredi dovrà uccidere quanto essa abbia in sé di mostruoso».³⁰ E questo deve accadere a Gerusalemme, la città santa che deve essere conquistata, la cui resistenza alla violenza cristiana deve essere spezzata. Clorinda muore trafitta, sacrificata, violata: e in lei comincia a morire la città, che progressivamente cede sotto l'urto dei crociati. Con la conquista dell'ultima torre – grazie, come si è visto, al contributo di Tancredi – la città sarà presa. Come lei. La sua, come quella del Cavaliere della Rossa Croce, sarà una «blessed end» (*FQ* I x 61, 5) in odor di santità. Il santo che ha sparso il sangue sul suolo dell'antica città lo reclama dalla sua ancella, perché essa divenga tale.

Il bianco sembra dominare, insieme all'oro, la scena di morte di Clorinda: «D'un bel pallor ha il bianco volto asperso» (*GL*, XII 69, 1), e il volto, appunto, elemento principe del riconoscimento, domina la scena. Sottratta all'armatura nera, Clorinda riluce del proprio candore. La «man nuda» (v. 5), chiarissima, contribuisce alla luminosità dell'insieme, al forte contrasto che ancora una volta segna la sua vita, tra bianco e nero. Lo stesso vale per Rinaldo:

La rugiada del Ciel su le sue spoglie
cade, che parean cenere al colore,
e sì l'asperge che 'l pallor ne toglie
e induce in esse un lucido candore.
Tal rabbellisce le smarrite foglie
ai mattutini geli arido fiore;
e tal di vaga gioventù ritorna
lieto il serpente, e di novo or s'adorna.
(XVIII 16)

L'armatura grigia di Rinaldo, sul monte Oliveto, grazie al processo di purificazione della rugiada nella luce dell'alba, riacquista il proprio biancore. Come Clorinda, Rinaldo deve subire un processo che lo riporti alle origini. Anche il Cavaliere della Rossa Croce, sceso dal monte, non si sottrae a questo modello. Si dice che le sue siano «glistring armes, that heauen with light did fill» (xi 4, 8). Finalmente, come Rinaldo – come Clorinda – anche san Giorgio acquista lo splendore che gli è necessario. Diventa, in definitiva, il Bianco Giorgio che avrebbe dovuto essere, non per nascita, ma per acquisizione, in quanto figlio adottivo di una fata.³¹ La sua metamorfosi, identica a quella di

³⁰ GEORGES GÜNTERT, *Op. cit.*, p. 156.

³¹ *Supra*, II.1.1.

Rinaldo, è paragonabile a quella del serpente descritto dal Tasso: «e tal di vaga gioventù ritorna/ lieto il serpente, e di novo or s'adorna» (*GL XVIII* 16, 7-8). I due uccisori del serpente – san Giorgio avrà il suo drago, Rinaldo avrà Armida, la sua arborea donna-serpente – si rinnovellano come il serpente, «qui nell'accezione positiva di un essere della luce [...] in rapporto [però] allo spazio mostruoso della foresta»³²; solo così i due potranno uccidere i loro serpenti:

[...] il varco della soglia è una sorta di autoannientamento. [...] invece di procedere verso l'esterno, oltre i confini del mondo visibile, l'eroe muove verso l'interno per rinascere. [...] Il tempio interiore, il ventre della balena, e la terra beata che giace oltre i confini del mondo, sono la stessa cosa. [...]. Essi illustrano il fatto che il devoto, nell'entrare nel tempio, subisce una metamorfosi, poiché si sveste, come una serpe della propria spoglia, delle proprie qualità secolari e le lascia fuori. [...]. In senso allegorico, dunque, l'ingresso nel tempio e il tuffo dell'eroe nella gola della balena costituiscono due avventure identiche, e simboleggiano entrambe, in linguaggio figurato, l'atto accentratore di vita, innovatore di vita.³³

Come sostiene Campbell, svestirsi come il serpente è necessario per poter procedere con la propria avventura: per affrontare i propri mostri – i draghi, l'amore, o, come Clorinda, la morte – e poterne riemergere, mutati, identici ma irriconoscibili: eroi, santi, o clorindei alberi parlanti.

³² EZIO RAIMONDI, *Il dramma nel racconto*, cit., p. 185.

³³ JOSEPH CAMPBELL, *Op. cit.*, pp. 111-113.

5. La parabola della santità: dal drago al cuore?

Per il Cavaliere della Rossa Croce è giunto il momento di misurarsi con il proprio doppio, con il proprio drago. Culmina qui la sua esperienza: è nella lotta contro il mostro che il Cavaliere della Rossa Croce conquista se stesso e la santità. Spenser tuttavia sembra assorbire l'aura complessa e screziata della leggenda di cui il santo è protagonista. Essere l'uccisore di un drago significa trovarsi nel cuore di una costellazione di segni che parlano di morte e di vita, di rinnovamento e di vegetazione che fiorisce, di vergini e di misteri. Uccidere il drago significa riconoscere nel drago un qualcosa di sé, e uccidere il drago che è il proprio sé. Che cosa resta, perciò, quando il drago muore?

Si è visto fino a qui che la parabola della santità è, per questo cavaliere, un sentiero accidentato, che procede a sbalzi, e di cui il protagonista è consapevole solo in parte. Il processo verso questa meta si presenta come non finito, e si interrompe là dove la penna di Spenser non riesce più a proseguire, nel cuore di un progetto non compiuto. Essere san Giorgio significa anche stabilire un legame con la principessa; significa porsi, dunque, nelle regioni del cuore – cosa che si discosta, forse, dall'idea granitica e austera di santità che i pulpiti hanno impresso nei secoli. Il nostro eroe del non compiuto, dunque, sospende un tracciato che s'incunea nel mito e rimane prigioniero, nell'opera di Spenser, di questo suggestivo stato tra due mondi.

5.1. *The bright Knight, the Dragon bright*

High time now gan it wex for Vna faire,
To thinke of those her captiue Parents deare,
And their forwasted kingdome to repaire:
(xi 1)

È infine il tempo – un tempo dilatato, ricolmo, nel frattempo, di incidenti e di accidenti – che Una adempia il proprio ruolo. Dopo aver percorso un tracciato odisseico, Una giunge al «natiue soyle» (xi 2, 1) carica di tutti gli elementi del viaggio che l'hanno vista divina e divinizzata, capace di controllare la natura delle cose e delle fiere, capace di curare, capace, 'erminianamente', di mentire. Restituita al suolo natio, Una subito mette in guardia il Cavaliere della Rossa Croce: questo è un *locus* «where all our perils dwell» (xi 2, 2). Tornare, dunque, come Odisseo, non equivale a essere salvi: bisogna prima liberare la casa, la terra, e ripulirla con il sangue. Il primo segno del ritorno è il profilarsi lontano della torre di bronzo, nodo d'affetti remoti, cari nella memoria, impotenti nella lotta contro il male:

And pointing forth, to yonder is (said she)
The brazen towre in which my parents deare
For dread of the huge feend emprisond be
Whom I from far, see on the walles appeare
Whose sight my feeble soule doth greatly cheare;

(xi 3, 1-5)

La torre di bronzo è elemento comune, come si è visto,¹ a Perseo (la *turris aenea* in Hor. *Carmina*, III, 16, 1): la torre rinchiudeva le belle membra di Danae, e in Spenser si fa prigione e casa di Adamo ed Eva; è membrana che un malevolo drago-Zeus non ha ancora saputo distruggere, carcere e protezione ultima da un male che serpeggia, ultimo baluardo che salvaguarda dal peccato. E se è vero che le mura sono ancora in piedi, è altresì vero che il drago, in una qualche forma, le ha sapute penetrare: la condizione del Cavaliere della Rossa Croce ne è emblema; e le parole di Paolo ne sono conferma: *Propterea, sicut per unum hominem peccatum in hunc mundum intravit, et per peccatum mors, et ita in omnes homines mors pertransiit, eo quod omnes peccaverunt* (Rom. 5, 12). Il seme del peccato è stato concepito nella torre, ancora una volta nonostante la torre stessa, che è protezione, sì, ma non sicura a sufficienza rispetto a un potere sovranaturale che può attraversarla e farvi germinare un fanciullo divino o un frutto malato.

Legato alla torre, guardiano dell'Eden già contaminato e ormai parte di esso, si staglia il drago quale secondo elemento che si presenta a Una e al cavaliere:

With that they heard a roaring hideous sound,
That all the ayre with terour filled wide,
And seemd vneath to shake the stedfast ground.
Eftsoones that dreadfull Dragon they espied,
Where stretcht he lay vpon the sunny side,
Of a great hill, himselfe like a great hill.
But all so soone, as he from far descried
Those glistring armes, that heauen with light did fill,
He rousd himselfe full blith, and hastned them vntill.
(xi 4)

La presenza del mostro si avverte in primo luogo dal suono, dall'orrido ruggito. Poi il suolo trema sotto i piedi. Solo in seguito a queste due diverse percezioni il cavaliere e Una guardano, o meglio, spiano (v. 4) l'immensa mole, che è allungata su un fianco della collina, nel fianco esposto al sole (v. 5), sembrando un colle anch'essa (v. 6). Mostruoso, gigantesco, spaventoso: e pur appartenendo al mondo delle ombre e della notte, si offre al lato solare del monte, e risponde sollecitamente al riverbero dell'armatura del Cavaliere della Rossa Croce, che è ormai «glistring», illuminata dalla luce celeste (v. 8).² Se è vero, infatti, che «la sola luce è per Spenser come una nuova creazione», è altrettanto vero che:

¹ *Supra*, I.1; II.1.5.

² «Redcrosse is one of the “sonnes of Day” (I.v.25), and his victories are associated with the rising sun», JAMES NOHRNBERG, *Op. cit.*, p. 143.

[...] è caratteristico di Spenser che la pressione costante che queste antitesi di giorno e notte esercita sulla sua immaginazione non lo induca mai al dualismo. Forse più di ogni altro poeta, egli è colpito dal conflitto di due possenti opposizioni: si rende conto inoltre che il nostro mondo è dualistico ad ogni effetto pratico, dualistico in tutto tranne che nella sua ultimissima risoluzione; dall'eresia finale si astiene tuttavia, ritraendosi dall'orlo del dualismo per ricordarci con delicate allegorie che, sebbene il contrasto sembri definitivo, pure uno degli opposti contiene l'altro senza esserne contenuto.³

E la luce che è emanata in questo episodio indubbiamente mette in campo quanto sostenuto da Lewis. Il drago era stato descritto da Una con un aggettivo peculiare: «[...] that fire-mouthed Dragon, horrible and bright» (ix 52, 8-9).

Prima di entrare più a fondo nella narrazione, è necessaria una considerazione seminale che si trova alla base della questione: la vicinanza semantica, raggiungibile etimologicamente, di *dragon* e *bright*. Il termine *dragon*, prestito dal latino *dracōne(m)*, a sua volta derivato dal greco δράκων, δράκοντος risale alla radice indoeuropea *derk- *dr̥k̥, che sta alla base del verbo δέρκεσθαι, 'vedere chiaramente'.⁴ Con questo risaliamo a una prossimità semantica che certo nasconde (e forse deriva da) antichi tabuisimi su base sinestetica o antiche suggestioni mitiche. Si potrebbero citare i termini corradicali delle lingue indo-iraniche, delle lingue celtiche e dell'antico inglese studiati precisamente da Calvert Watkins nella poderosa monografia su come uccidere un drago.⁵ Torniamo pertanto all'indietro, a un testo che abbiamo già fuggacemente esaminato:

Sir knight, thy lady beares a son,
Who, like a dragon bright,
Shall prove most dreadful to his foes,
And terrible in fight.
(vv. 85-88)⁶

Il bambino nel ventre della regina, all'interno del poema raccolto da Thomas Percy, è, come si è già visto,⁷ il piccolo Giorgio, il cui destino è quello di diventare come un 'drago luminoso'. Il Cavaliere della Rossa Croce, Giorgio il bianco, bambino elfico d'adozione e, in quanto tale, luminoso, innamorato di Panthea, la «bright towre all built of christall cleene» che gli pare al mondo «the brightest thing» (x, 58, 5-6), accompagnato poi dalla «beautie bright» di Una (vi 9, 8), s'imbatte ancora una volta in questa brillantezza che tanto somiglia a ciò che lui diventerà, «a dragon bright», secondo il poema trascritto da Thomas Percy. Lo scontro tra i due è in effetti all'insegna della

³ CLIVE STAPLES LEWIS, *Op. cit.*, pp. 310-311.

⁴ *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language* by ERNEST KLEIN, vol. I, Elsevier Publishing Company, Amsterdam-London-New York 1966; *Dictionnaire étimologique de la langue latine* par A. ERNOUT, A. MEILLET, Librairie C. Klincksieck, Paris 1959, alla voce *dracō*; *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, PIERRE CHANTRAINE, vol. I, Éditions Klincksieck, Paris 1968, alla voce δέρκομαι.

⁵ Cfr. CALVERT WATKINS, *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford University Press, New York-Oxford 1995, in particolare p. 447.

⁶ THOMAS PERCY, *Op. cit.*, p. 326; cfr. *supra*, II.1.4.

⁷ *Supra*, II.1.4.

luminosità: le scaglie del drago fanno un fragore simile a quello di «an Armour bright» (xi 9, 8) e i suoi occhi sono come «two bright shining shields» (xi 14, 1); ma «bright» è anche la spada tremenda (xi 35, 6; 53, 5), e «sunne-bright» è lo scudo del cavaliere (xi 40, 9). In questo senso, nel dualismo di Spenser «uno degli opposti contiene l'altro senza esserne contenuto».⁸ Sovrana, in questo luore, è probabilmente la «bright Angels towre» della Gerusalemme celeste, che «quite dims that towre of glas», cioè Panthea (x 58, 9).

Il drago gigantesco e luminoso – come Clorinda – si getta sul cavaliere, volando e camminando, pervadendo, insomma, ogni dimensione, quella aerea, quella terrestre, quella acquatica.⁹ La sua misura ctonia si palesa soprattutto nel richiamo infernale: «[...] his deepe deuoring iawes/ Wide gaped, like the griesly mouth of hell» (xi 32, 7-8); la bocca spalancata, che non si sazia mai (*Prov.* 27, 20, *infernus et perditio non replentur similiter et oculi hominum insatiabiles*), che è profondissima (*Iob* 11, 8, *excelsior cælo est et quid facies profundior inferno et unde cognosces*) e che rischia di inghiottirlo nell'oscurità, è motivo di terrore (xi 33, 5) anche in quanto portatrice di segno opposto rispetto alla luce. La bocca del drago, con i suoi denti di ferro in triplice fila e i suoi resti di cadaveri e sangue (xi 33, 1-4), è forse la più forte immagine di morte del libro I.

Il combattimento inizia: il drago sembra in principio immune dai colpi del Cavaliere della Rossa Croce, tanto che riesce a ghermire sia lui sia il cavallo, portandoli via in una sorta di 'folle volo' (xi 16-18), che potrebbe ricordare, almeno in parte, quello di Ruggiero e dell'Ippogrifo, ma in tutt'altro segno: si tratta qui di un volo greve, periglioso, tra vita e morte. Il cavaliere riesce infine a ferire il mostro a un'ala, impedendogli così di risollevarsi da terra. Dalla ferita sgorga «blacke goary blood» (xi 22, 4); forse, come sostiene Nohrnberg, Spenser aveva in mente un dato preciso:

In an account of a Renaissance masque, published a year before the opening installment of Spenser's poem, a description of the slaying of Python has a descending Apollo attack her lair in the middle of dark wood: "a great quantity of blood poured out, filthy and black, which appears besmudged with ink [*inchiostro*]"¹⁰.

Questo san Giorgio-Apollo, dunque, ferisce gravemente il suo drago-Pitone,¹¹ che manifesta la sua natura (anche) acquatica. Il grido che emette è paragonato a «raging seas [...] / When wintry storme his wrathfull wreck does threat, [...] / and greedie gulf does gape, as he would eat / His neighbour

⁸ CLIVE STAPLES LEWIS, *Op. cit.*, p. 311.

⁹ «The dragon both flies and walks on all four, like an insect, which makes him an unclean beast (Leviticus 11:20, "euerie foule that crepeth and goeth vpon all foure"). The whole creation groans to be delivered in Romans 8:22, and Spenser's earth roans under the weight of the dragon [...]. At least one passage in the Bible – Job 26:7-13 – equates the act of creation with the slaying of a water-monster, and Spenser, as we have noted, echoes Ovid's account of the classical deluge in the dragon-slaying at the opening of his legend», JAMES NOHRNBERG, *Op. cit.*, p. 183.

¹⁰ Ivi, p. 143.

¹¹ Si veda, a questo proposito, l'interessante articolo di LEE PIEPHO, *Edmund Spenser and Continental Humanism: the St George legend in The Faerie Queene, Book I, and Mantuan's Georgius*, in «Spenser Studies», 26, 2011, pp. 31-43.

elemet in his reuenge» (xi 21, 1-2; 5-6); il sangue è un «gushing riuer» (xi 22, 4). La lotta, insomma, assume proporzioni e caratteristiche cosmiche: sempre a proposito del grido del drago, il narratore dice che «Then gin the blustering brethren boldly threat/ To moue the world from off his stedfast henge,/ And boystrous battell make, each other to auenge» (xi 21, 7-9). È una battaglia di elementi, e questo, forse, si può considerare in linea con le teorie che sostengono lo scontro uomo-drago nei termini di una lotta tra sole e pioggia.¹² Complessi, comunque, sono i segni di questa battaglia, in cui lo «sparckling steele» si abbatte, vanamente, sul drago che sembra ricoperto di «Adamant rocke» (xi 25, 3; 5), ulteriore tratto di luminosità.¹³ Infine, irato a motivo di quei colpi vani, il drago reagisce:

Then full of griefe and anguish vehement,
 He lowdly brayd, that like was neuer heard,
 And from his wide deuoring ouen sent
 A flake of fire, that flashing in his beard,
 Him all amazd, and almost made affeard:
 The scorching flame sore swinged all his face,
 And through his armour all his bodie seard,
 That he could not endure so cruell cace,
 But thought his armes to leaue, and helmet to vnlace.
 (xi 26)

La ‘bocca infernale’ emette infine, telluricamente, una vampata di fuoco – fuoco che l’eroe solare, sulle orme di Fetonte, non sopporta. Certo è che si tratta di altro fuoco – fuoco infero, non celeste. E probabilmente in virtù di questo mutamento di segno, la tentazione («he [...] thought», vv. 8-9) di togliersi l’armatura di stampo paolino, riguadagnata faticosamente, e di slacciare l’elmo, l’elmo della salvezza (*Eph.* 6, 17), è forte. Il Cavaliere della Rossa Croce, insomma, sta per rinunciare alla sua impresa, ripercorrendo le orme di un celebre antenato sauroctono:

Not that great Champion of the antique world,
 Whom famous Poetes verse so much doth vaunt,
 And hath for twelue huge labours high extold,
 So many furies and sharpe fits did haunt,
 When him the poisoned garment did enchaunt
 With *Centaures* bloud, and bloudie verses charm’d,
 As did this knight twelue thousand dolours daunt,
 Whom fyrie steele now burnt, that earst him arm’d,
 That erst him goodly arm’d, now most of all him harm’d.
 (xi 27)

¹² Si veda ad esempio quanto riportato in SAMANTHA RICHES, *Op. cit.*, pp. 27-35.

¹³ In merito alla luminosità ‘non scanalata’ dell’adamante in forma di colonna, a un’integrità non scalfita né scalfibile, si rimanda a ENRICA SALVANESCHI, SILVIO ENDRIGHI, *Libro Linteo. Titolo V. Mai sempre*, Book Editore, Ro Ferrarese 2015, pp. 31-35 a proposito del dipinto *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (1534-1540). Da notare la vicinanza dal punto di vista storico dei due autori e l’affinità della percezione del segno adamantino.

Ferito come Eracle dalla sua stessa veste, il Cavaliere della Rossa Croce è dodicimila volte più sofferente dell'eroe delle dodici fatiche (riferimento, forse, in tralice, ai dodici canti che compongono il libro?); diversa, naturalmente, la natura della ferita, simile, però, in quanto viene inferta da due creature appartenenti al mondo del mostruoso (il centauro per Eracle, il drago per il cavaliere) e causata, in qualche modo, dall'inganno che passa attraverso ciò che si ama: Deianira per Eracle, l'armatura stessa per il cavaliere. Il chitone di Eracle, del resto, era stato intriso nel sangue del centauro, a sua volta colpito da frecce intrise nel sangue dell'idra: Eracle muore infine colpito dal proprio mostro.¹⁴ L'armatura incandescente del cavaliere – e la tentazione di toglierla è evidentemente allegorica, e molto significativa: chiara è la disposizione a rinunciare a quella nuova personalità acquisita dopo tanto soffrire – diventa strumento di tortura da parte del suo drago, fratello, in questo senso, dell'idra. A differenza dell'eroe, però, il cavaliere ottiene soccorso:

It fortun'd (as faire it then befell)
 Behind his backe vnweeting, where he stood,
 Of auncient time there was a springing well,
 From which fast trickled forth a siluer flood,
 Full of great vertues, and for med'cine good.
 Whylome, before that cursed Dragon got
 That happie land, and all with innocent blood
 Defyld those sared waues, it rightly hot
The well of life, ne yet his vertues had forgot.

For vnto life the dead could restore,
 And guilt of sinfull crimes cleane wash away,
 Those that with sicknesse were infected sore,
 It could recure, and aged long decay
 Renew, as one were borne that very day.
 (xi 29; 30, 1-5)

La fonte della vita, inquinata dal sangue innocente versato dal drago, può guarire ogni malattia e perfino far risuscitare i morti. Il Cavaliere della Rossa Croce, ignaro, vi cade dentro. Alla caduta del cavaliere corrisponde il tramonto del sole:

Now gan the golden *Phæbus* for to steepe
 His fierie face in billowes of the west,
 And his faint steeds watred in Ocean deepe,
 Whiles from their iournall labours they did rest,
 When that infernall Monster, hauing hest
 His wearie foe into that liuing well,
 Aboue his wonted pitch, with countenance fell,
 And clapt his yron wings, as victor he did dwell.
 (xi 31)

¹⁴ Cfr. SOPH., *Trach.*, vv. 574-914.

L'immersione del sole nell'oceano profondo (vv. 1-3) corrisponde all'immersione del cavaliere nella fonte, di cui in effetti il drago, raccolto in sé e in posizione d'uccello avvolto nelle proprie ali, diventa guardiano. Il primo sonno del cavaliere, lo ricordiamo, corrispondeva, nel primo canto, al calare del sole: tale 'sonno' è durato una notte infinita, lunga quasi dieci canti. Il cavaliere, nel frattempo, ha però compiuto il suo percorso, e ha guadagnato se stesso. Se il sole cala, e il drago vittorioso entra nelle tenebre, il sole sorgerà nuovamente, e così, questa volta, farà anche il cavaliere.¹⁵ Nel frattempo, la figura di Una, alla quale il cavaliere aveva detto di fuggire, e che si era posta in lontananza a osservare la scena – come si vede in buona parte delle rappresentazioni pittoriche – assiste alla sua apparente disfatta e passa la notte in ginocchio a pregare (xi 32). La sua figura, insomma, non si discosta da quella del cavaliere, di cui anzi si fa tramite con il divino, una sorta di Atena mediatrice di Zeus e promotrice del ritorno di Odisseo.

Il sole sorge, infine, e con il sole, «As Eagle fresh out of the Ocean waue», sorge anche il cavaliere¹⁶: «So new this new-borne knight to battell new did rise» (xi 34, 3, 9). Scevro dalle ombre, la figura del Cavaliere della Rossa Croce è infine paragonabile non solo al sole, ma anche all'animale 'solare' per eccellenza, l'aquila, che può fissare il sole e che è simbolo di Zeus stesso.¹⁷

L'elemento acquatico è ciò che garantisce una seconda vita: dal punto di vista strutturale, è un parallelo dell'acqua raccolta da Tancredi e che si fa fonte battesimale (dalla natura dragonesca, ricordiamo, nella *Conquistata*).¹⁸ La forza di questo elemento è riportata nel testo: il cavaliere emerge come un'aquila «out of the Ocean waue» (xi 34, 3). Il drago, colpito all'ala, era già stato paragonato al mare («He cryde, as raging seas are wont to rore,/ When wintry storme his wrathfull wreck does threat», xi 21, 1, 2) cui si contrapponeva, in tutta la sua durezza d'acciaio, la spada («The steely head», xi 22, 1). Emerso dall'acqua – che può anche essere, ricordiamo, nel Nuovo Testamento, rappresentazione di morte, (si vedano *Rom.* 6, 4 e *Col.* 2, 12, ad esempio) –, come il sole emerge dalle tenebre, il Cavaliere della Rossa Croce è pronto a ricominciare la battaglia, che sembra destinata a

¹⁵ Naturalmente si è pensato a questo passo come allegoria della morte e risurrezione di Cristo (cfr. JAMES NOHRNBERG, *Op. cit.*, pp. 185-187). Benché questo concetto sia indubbiamente ascrivibile al movimento del cavaliere, ci sono evidenti differenze, non presenti nella risurrezione riportata nei Vangeli, ad esempio l'elemento acquatico – che può però rientrare nella questione della risurrezione cristiana se si pensa a quanto affermato da Gesù stesso a proposito della propria morte e risurrezione, paragonabile ai tre giorni 'nel profondo', cioè nel ventre del grande pesce, esperiti da Giona (*Matth.* 16, 4; *Luca* 11, 29) – e la reiterazione dello stesso morire, della quasi-morte che si fa vita per due giorni e due notti.

¹⁶ «Nel mondo divino il processo o movimento centrale è quello di morte e rinascita, o scomparsa e ritorno, o incarnazione e dipartita di un dio. Questa attività è spesso identificata o associata con uno o più processi ciclici della natura. Il dio può essere un dio-sole, che muore alla sera e rinasce all'alba [...]. Poiché un dio è quasi per definizione immortale, è caratteristico di tutti questi miti che il dio morente rinasca come la stessa persona. Quindi il principio strutturale mitico o astratto del ciclo è che la continuità di identità nella vita individuale dalla nascita alla morte si prolunghi anche dalla morte alla nascita», NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, trad. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969, pp. 209-210.

¹⁷ KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., p. 87.

¹⁸ *Supra*, I.6.3.

ripetersi. Il primo giorno il cavaliere era riuscito a colpire l'ala. Adesso, imbaldanzito e vigoroso, ha un altro obiettivo:

He, now to proue his late renewed might,
High brandishing his bright deaw-burning blade,
Vpon his crested scaple so sore did smite,
That to the scull a yawning wound it made:
The deadly dint his dulled senses all dismaid.
(xi 35, 5-9)

Profeticamente, l'eroe colpisce alla testa il mostro sul modello di *Genesi* 3, 15:

nimicitias ponam inter te et mulierem
et semen tuum et semen illius;
ipsum conteret caput tuum,
et tu conteres calcaneum eius.

La spada, che è «bright» (v. 6), si contrappone ai sensi del mostro, che sono «dulled» (v. 9). La distanza comincia a farsi maggiore tra i due: il mostro diventa 'opaco' quanto più l'eroe si fa luminoso. Esiste tuttavia un importantissimo punto di contatto:

I wote not, whether the reuenging steele
Were hardned with that holy water dew,
Wherein he fell, or sharper edge did feele,
Or his baptized hands now greater grew;
Or other secret virtue did ensew;
Else neuer could the force of fleshly arme,
Ne molten mettall in his bloud embrew:
For till that stownd could neuer wight him harme,
By subtilty, not slight, nor might, nor mighty charme.
(xi 36)

L'acqua della fonte ha avuto il potere di rendere più resistente o più tagliente la lama della spada, o forse sono le 'mani battezzate' (v. 4) ad essere più forti. Quale che sia la ragione, l'acqua della fonte ha reso possibile quello che, fino a quel momento, non si riteneva tale. Il drago non era mai stato colpito a tal punto, al punto, cioè, che qualcosa potesse essere immerso nel suo sangue (vv. 6-7). Il corpo si fa perciò aperto, e la ferita diventa punto di contatto tra i due. Questa apertura della corazza ha un suo *pendant*: la trafittura del pungiglione della coda mostruosa nella spalla del cavaliere:

The mortall sting his angry needle shot
Quite through his shield, and in his shoulder seasd,
Where fast it stucke, ne would there out be got.
(xi 38, 5-7)

La risposta del drago è equivalente a un colpo assestato con la spada, a una pugnata vera e propria. I due corpi non sono mai stati, forse, così mutuamente vulnerabili. Il cavaliere non può liberarsi del pungiglione, e così taglia di netto la coda, staccandosi, infine, dal mostro:

Hart cannot thinke, what outrage, and what cries,
 With foule enfouldred smoake and flashing fire,
 The hell-bred beast threw forth vnto the skyes,
 That all was couered with darknesse dire:
 Then fraught with rancour, and engorged ire,
 He cast at once him to auenge for all,
 And gathering vp himselfe out of the mire,
 With his vneuen wings did fiercely fall,
 Vpon his sunne-bright shield, and gript it fast withall.
 (xi 40)

La natura luminosa del drago si offusca in un denso fumo e nella luce spaventosa del fuoco. Il fumo della bestia offusca il cielo, ricoprendolo di oscurità (vv. 3-4). Il drago si solleva dal fango (v. 7), elemento che richiama offuscamento e assenza di luore. Le ali sono «vneuen», che Manini traduce ‘scompagnate’, in quanto diseguali: ricordiamo che un’ala era già stata colpita dal cavaliere (xi 20). Viene meno, a motivo di questo solo termine, l’immagine di grandiosità del mostro, che adesso è deforme, mutilato, ma non ancora sconfitto. Tutto si fa oscurità. Riluce in ultimo, come un sole, lo scudo, a cui il drago, non più luminoso, ma opaco, come una lucertola che cerca una fonte di calore, si aggrappa (v. 9). Lo scudo, ancora una volta, è parte dell’armatura paolina: lo scudo della fede di *Efesini* 6, 16, appunto. Venuto meno questo, viene meno l’energia portentosa del cavaliere. A nulla serve che il cavaliere ferisca il mostro a una zampa. La presa è salda, e il drago non lascia lo scudo, ma emette fumo e fiamme come l’Etna, «That all land with stench, and heauen with horror choke» (xi 44, 9). A motivo di questa seconda, opprimente e nauseante oscurità, il cavaliere retrocede, cade – ma il narratore dice che «eternall Gid that chaunce did guide» (xi 45, 6) – e non si rialza. Cala la notte. Questa volta, il cavaliere è caduto presso un rivo di balsamo che giunge dall’edenico albero della vita. Dopo il battesimo nella fonte, garantito in vita ad ogni uomo, il cavaliere viene immerso nelle acque di cui parla il libro di *Ezechiele*: acque preparate per il futuro e destinate a una guarigione assoluta.¹⁹

La veglia di Una si ripete: «And watch the noyous night, and wait for ioyous day» (xi 50, 9). Notte e giorno, così fortemente contrapposte, sanciscono il tempo della morte e il tempo della vita, ricordando al contempo al lettore che la notte, questa notte, è necessaria al giorno, e che la caduta dell’eroe, per l’eroe motivo di vergogna e disonore («And downe he fell, with dread of shame sore terrifide», xi 45, 9), è in realtà voluta da Dio (xi 45, 6-9).

¹⁹ Cfr. *Ezech.* 47, 1-12.

Dopo tanto lottare, la morte del drago è l'unica conclusione possibile. A questo ultimo combattimento il narratore presta poco spazio narrativo. All'alba, il drago decide di inghiottire l'eroe, di farlo divenire infine parte di sé, della propria oscurità, in un movimento speculare a quello dell'inghiottimento di Metis da parte di Zeus (Hes., *Th.* 886-900):

And in his first encounter, gaping wide,
 He thought attonce him to haue swallowd quight,
 And rusht vpon him with outrageous pride;
 Who him r'encountring fierce, as hauke in flight,
 Perforce rebutted backe. The weapon bright
 Taking aduantage of his open iaw,
 Ran through his mouth with so importune might,
 That deepe emperst his darksome hollow maw,
 And back retyrd, his life bloud forth with all did draw.

So downe he fell, and forth his life did breath,
 That vanisht into smoke and cloudes swift;
 So downe he fell, that th'earth him vnderneath
 Did grone, as feeble so great load to lift;
 So downe he fell, as an huge rockie clift,
 Whose false foundation waues haue washt away,
 With dreadfull poyse is from the mayneland rift,
 And rolling downe, great *Neptune* doth dismay;
 So downe he fell, and like an heaped mountaine lay.
 (xi 53-54)

Perduto il dominio dell'aria a motivo della ferita all'ala, il drago si getta sul cavaliere. Questi, acquisite le forze dai balsami curativi dell'albero della vita, incarna ancora una volta uno spirito dell'aria, il falco (xi 53, 4), sostituendo di fatto il proprio volo 'solare' con quello del drago. Le fauci spalancate del mostro, che, ricordiamo, erano state descritte come «the griesly mouth of hell» (xi 12, 8), stanno per lambire l'eroe, che invece decide di colpire proprio qui, nel luogo infero del mostro. È parziale discesa infera, dunque, quella del cavaliere che, per colpire il drago, deve andare nella profondità della gola (xi 53, 8). La luce, infine, sopraffà quel secondo essere di luce: la spada, discesa nel profondo, fa riemergere, quale fonte zampillante, «his life bloud» (xi 53, 9). A fondamento di questa fonte giace il corpo immenso, come uno scoglio, come un monte (xi 54, 5, 9). Fuggita la vita tra fumo e nuvole (v. 2), il drago, come Clorinda, si oggettivizza, si fa cosa, si fa «load» (v. 4), cioè 'carico', 'peso'. Clorinda era stato «dolce peso amato» (XII 34, 5) prima di diventare puro corpo nella morte.²⁰ Il drago, in vita sdraiato sul colle al sole, in morte diventa colle esso stesso: materia inanimata, monumento di natura, achilleico 'vano peso della terra' (*Il.* XVIII 104). Il «dragon bright», infine, giace, ucciso dalla «weapon bright».

²⁰ *Supra*, I.6.4.

5.2. *The Lord and the Lade of the Maye*

Morto il drago, si apre finalmente la torre di bronzo. Si avvicina alla scena del combattimento un gruppo di persone proveniente da essa: il re, la regina, i nobili; e poi:

Whom farre before did march a goodly band
Of tall young men, all hable armes to sownd,
But now they laurel braunches bore in hand;
Glad signe of victorie and peace in all their land.

Vnto that doughtie Conquerour they came,
And him before themselues prostrating low,
Their Lord and Patrone loud did him proclame,
And at his feet their laurel boughs did throw.
Soone after them all dauncing on a row
The comely virgins came, with girlands dight,
As fresh as flowres in meadow greene do grow,
When morning deaw vpon their leues doth light:
And in their hands sweet Timbrels all vpheld on hight.
(xii 5, 6-9; 6)

Abbiamo già assistito a una sfilata di creature che portavano rami freschi e che creavano con questi un sentiero in segno di onore e riverenza, sulla scorta del tappeto di rami di palma su cui a Gerusalemme il popolo fece passare Gesù (*Matt.* 21, 8; *Io.* 12, 13). Si trattava, appunto, della sfilata di satiri e fauni del canto VI, in cui le creature, «with green braunches strowing all the ground» (vi 13, 8), ricevono Una nel loro mondo.²¹ Accoglienza simile è adesso riservata al Cavaliere della Rossa Croce, riconosciuto come «Lord» e «Patrone» (xii 6, 3) dagli abitanti del giardino, tra i quali, infine, si staglia quale figura legata alla vegetazione, quale *Green George*.²² Ancora più peculiare, però, è l'accoglienza riservata a Una:

And them before, the fry of children young
Their wanton sports and childish mirth did play,
And to the Maydens sounding tymbrels sung
In well attuned notes, a ioyous lay,
And made delightfull musicke all the way,
Vntill they came, where that faire virgin stood;
As faire Diana in fresh sommers day,
Beholds her Nymphes, enraung'd in shadie wood,
Some wrestle, some do run, some bathe in christall flood.

So she beheld those maydens meriment
With chearefull vew; who when to her they came,
Themselues to ground with gracious humblesse bent,
And her ador'd by honourable name,
Lifting to heauen her euerlasting fame:
Then on her head they set a girland greene,

²¹ *Supra*, II.3.2.

²² *Supra*, I.1.3; II.1.3. Si veda inoltre, per quanto riguarda l'ambito inglese, lo studio, che in parte ricapitola, in parte espande, la visione di Frazer in DAVID FOX SCOTT, *Op. cit.*, pp. 49-56.

And crowned her twixt earnest and twixt game;
Who in her selfe-resemblance well beseene,
Did seeme such, as she was, a goodly maiden Queene.
(xii 7-8)

Nel canto XI, la principessa era stata confinata su un colle, da cui aveva seguito il combattimento e si era prestata a farsi mediatrice fra il cavaliere e il cielo. Qui ritorna fulgidamente quale Diana che sorveglia le ninfe. Accetta l'omaggio delle fanciulle, che la incoronano nuovamente con una ghirlanda verde: le creature dei boschi le avevano donato una ghirlanda di ulivo (vi 13, 9), e adesso gliene viene offerta una seconda, «a girland greene» (xii 8, 6). Questa incoronazione, curioso gioco di specchi, è «twixt earnest and twixt game» (xii 8, 7), e rivela, nello scherzo, ciò che ella è nella realtà: «a goodly maiden Queene» (v. 9). Superfluo è forse sottolineare l'attenzione riservata, all'epoca, all'unione di queste due nature femminili congiunte, e al nodo di simboli che questo accostamento divino creò all'epoca di Elisabetta I. Certo è che la nature virginale di Una, a differenza di quella di Elisabetta, è temporanea. Il cavaliere dovrà tornare al regno ed esserle marito (xii 19, 9). Questo momento, comunque, non giungerà nella narrazione spenseriana: *The Faerie Queene* si interrompe a metà. Gloriana non incontrerà, dunque, Artù, e Una non vedrà il ritorno del Cavaliere della Rossa Croce. È questo ritratto di Una a essere in qualche modo conclusivo, dunque: divinità silvana incoronata nel verde, regina di maggio, vergine regina salutata insieme a un re di maggio.

‘The lord and the lade of the Maye’ sono due figure importanti nel folklore inglese²³ cui accenna, ad esempio, Henry Machyn nel suo diario del 1557, nella pagina dedicata al 30 di maggio.²⁴ Frazer sostiene che «the may Queen is [...] familiar in England»,²⁵ e, nel capitolo *Relics of Tree-Worship in Modern Europe*, elenca le vestigia del culto degli alberi ancora esistenti in Europa, mettendo in luce il ruolo della figura femminile legata allo spirito della vegetazione,²⁶ l'elemento della ghirlanda quale corona della regina di maggio, e la persistenza della coppia di re e regina, o signore e signora, quale incarnazione dello spirito della vegetazione, quale «parallelism [...] between the anthropomorphic and the vegetable representation of the tree-spirit».²⁷ La Signora delle fiere, perciò, si palesa, come la πότνια φυτῶν che si è trovata nel personaggio della strega di *The Seven Champions of Christendom* di Richard Johnson e di *The Birth of St George* di Thomas Percy – venuto meno l'orrore, rimane la germinazione della nuova primavera.

È senz'altro vero che, dopo un breve intermezzo in cui Duessa sembra riuscire a impedire l'unione del cavaliere e della principessa, il re celebra le nozze di Una e del Cavaliere della Rossa

²³ Ecco riaffermarsi il valore della «mitologia popolare» evocato da CLIVE STAPLES LEWIS, *Op. cit.*, p. 309.

²⁴ *The Diary of Henry Machyn, Citizen and Merchant-Taylor of London, from A.D. 1550 to A.D. 1563*, edited by John Gough Nichols, printed for the Camden Society, New York-London 1848, p. 89.

²⁵ JAMES GEORGE FRAZER, *Op. cit.*, p. 131.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

Croce. Tuttavia a questo punto la sua figura sbiadisce, come quella della principessa della *Legenda aurea* alla morte del drago. Tutto ciò che resta di Una è l'immagine fuggevole di una donna che piange la partenza del proprio amato (xii 41, 9) – senza sapere che non lo vedrà più. Ma proprio poco prima che il re sancisca l'unione dei due, Spenser offre al lettore un ultimo, forse supremo, dipinto di lei, nel momento in cui il re offre al cavaliere il regno e la figlia:

Then forth he called that his daughter faire,
The fairest *Vn* ' his onely daughter deare,
His onely daughter, and his onely heyre;
Who forth proceeding with sad sober cheare,
As bright as doth the morning starre appeare
Out of the East, with flaming lockes bedight,
To tell that dawning day is drawing neare,
And to the world does bring long wished light;
So faire and fresh that Lady shewd her selfe in sight.

So faire and fresh, as freshest flower in May;
For she had layd her mournfull stole aside,
And widow-like sad wimple throwne away,
Wherewith her heauenly beautie she did hide,
Whiles on her wearie iourney she did ride;
And on her now a garment she did weare,
All lily white, withoutten spot, or pride,
That seemd like silke and siluer wouen neare,
But neither silke nor siluer therein did appeare.
(xii 21-22)

Paragonata alla stella mattutina e a un fiore di maggio, Una infine manifesta il proprio splendore. Luminosa, sì – ma la si era già vista risplendere nella radura, nel luogo ninfale per eccellenza. Adesso, più di tutto, Una si mostra quale fanciulla-fiore, l'ultima sua manifestazione prima del ratto da parte del cavaliere, prima di dover abbandonare la propria natura dianea e doverne assumere un'altra. Sceglie di apparire quale giglio bianchissimo, splendente, come intessuto di sete e argento (xii 22, 7-9). Il biancore pervasivo non può non rimandare a Clorinda e alla sua metamorfosi che segue il combattimento con Tancredi e che precede il suo ultimo viaggio.²⁸ Abbandonato il manto scuro, luttuoso, Una può essere Persefone un'ultima volta. E poi discendere nelle misteriose, oscure stanze interne, di cui Spenser nulla dice, se non che, durante i festeggiamenti:

[...] there was an heauenly noise
Heard sound through all the Pallace pleasantly,
Like as it had bene many an Angels voice,
Singing before th'eternall maiesty,
In their trinall triplicities on hye;
Yet wist no creature, whence that heauenly sweet
Proceeded, yet eachone felt secretly

²⁸ *Supra*, I.6.3.

Himselfe thereby reft on his senses meet,
And rauished with rare impression in his sprite.
(xii 39)

Qualcosa accade, nel segreto, qualcosa che nella narrazione è assolutamente sublimato. E come potrebbe non esserlo? Le nozze, che in sé richiamano al mondo tangibile dei sensi, rappresentano in questo caso peculiarissimo l'unione di un san Giorgio e della Verità. Ma è facile scordare l'allegoria, dopo tanto agitarsi di passioni, dopo tanti smarrimenti, tanto vagare. La scrittura spenseriana è particolarmente abile a rivestire di carne i propri fantasmi, i propri simboli universali, al punto che questo coro d'angeli riporta bruscamente la storia ad un livello altro, che forse il lettore, giunto fino a qui, aveva dimenticato. Ucciso il drago, sposata la coppia, al cavaliere rimane un'ultima missione da compiere: tornare da Gloriana, e prestare servizio presso di lei per sei anni in una guerra contro «that proud Paynim king» (xii 18, 8). Dopo aver passato ancora qualche momento con la propria sposa, il Cavaliere della Rossa Croce si rimette in viaggio. Rimane sospesa una domanda probabilmente ingenua, ma inevitabile. Come può il cavaliere mantenere la parola data al re di fare ritorno all'Eden e condurre la propria vita coniugale, se *Contemplation* aveva detto che dopo il combattimento contro il drago avrebbe dovuto abbandonare le armi e mettersi in cammino per Gerusalemme, dove sarebbe diventato martire (I, x 61)? Certo, nell'ottica allegorica, il Cavaliere della Rossa Croce ha sposato la Verità. E però questa Verità ha un'ubicazione ben precisa, così come ben precise sono le tappe scandite da *Contemplation*, che non sembrano riguardare alcuna guerra in nome di Gloriana, né una pacifica vita coniugale in un giardino in terra...

Come che sia, il cavaliere sembra aver dimenticato tutto ciò: Spenser ne tratteggia i passi in altre due occasioni, in cui il nostro cavaliere pare non avere fretta di tornare alla Terra fatata; e più che un santo consacrato a una missione, il Cavaliere della Rossa Croce, ora più saggio, continua a essere l'eroe che abbiamo conosciuto: coraggioso, impulsivo, valoroso, vagabondo.

5.3. Sopravvivere ai propri mostri

Lasciato l'Eden, il Cavaliere della Rossa Croce è nel libro II ancora soggetto alla malvagità di Arcimago, che non si è voluto dare per vinto. Tuttavia, intrappolare il cavaliere non è facile come in passato:

But now so wise and wearie was the knight
By triall of his former harmes and cares,
That he descride, and shonned still his slight:
The fish that once was caught, new bait will hardly bite.
(II i 4, 6-9)

Il cavaliere ormai è diventato «wise» (v. 6); dopo essere entrato, come Metis, nella bocca del drago-Zeus, il cavaliere ha guadagnato la saggezza (μῆτις!), oltre alla forza che già lo caratterizzava dal principio; perciò non cade nei tranelli facilmente. L'esperienza, finalmente, non è scivolata su di lui senza lasciare traccia. Dopo tanti smarrimenti, il cavaliere ha imparato a conoscere e a conoscersi. Tuttavia, Arcimago conosce la natura dell'«object of his spight» (II, i 3,1), cioè del cavaliere. E dopo vari esperimenti non riusciti, sceglie di attaccarlo in modo indiretto, rendendolo, cioè, oggetto di calunnia. Arcimago decide di usare le armi di un altro cavaliere per portare a termine la sua missione, e il prescelto sarà Guyon, protagonista del libro II di *The Faerie Queene*.

La ragione dello smarrimento del Cavaliere della Rossa Croce, nel libro I, consisteva sostanzialmente nell'incapacità di comprendere la posizione di Una e nell'essersi lasciato allontanare con facilità da lei. Duessa era stata, per così dire, incarnazione del suo traviamiento. Despair aveva ben compreso questo punto, e se ne era avvalso appieno, ponendo su di esso particolare forza drammatica:

Is not enough, that to this Ladie milde
 Thou falsed hast thy faith with periurie,
 And sold thy selfe to serue *Duessa* vilde,
 With whom in all abuse thou hast thy selfe defilde?
 (I, ix 46, 6-9)

Duessa aveva 'sporcat', 'contaminato' (v. 9) la persona stessa del cavaliere, che a lei si era 'venduto' (v. 8), che era diventato 'spergiuro' (v. 7), rinnegando Una. Questo pensiero, più di tutti, aveva poi spinto il cavaliere al suicidio. Ecco che Arcimago fa tesoro di questo peccato, lo rielabora, e ricrea un Cavaliere della Rossa Croce quale avrebbe potuto essere perseguendo quella via. Ecco quanto Arcimago dice a Guyon:

Dear Lady how shall I declare thy cace,
 Whom late I left in languorous constraint?
 Would God thy selfe now present were in place,
 To tell this ruefull tale; thy sight could win thee grace.

Or rather would, O would it so had chaunst,
 That you, most noble Sir, had present beene,
 When hat lewd ribauld with vile lust aduaunst
 Layd first his filthy hands on virgin cleene,
 To spoile her daintie corse so faire and sheene,
 As on the earth, geat mother of vs all,
 With liuing eye more faire was neuer seene,
 Of chastity and honour virginall:
 Witnesse ye heauens, whom she in vaine to helpe did call.
 (II, I 9, 6-9; 10)

Anche Una aveva quasi subito una violenza. Sansloy «[...] turning wrathfull fire to lustfull heat,/ With beastly sin thought her to haue defilde,/ And made the vassal of his pleasures vilde» (I, vi 3, 3-5). Lo stupro, per eccellenza negazione del principio di cavalleria, è caratterizzato in entrambi i brani dal «lust» (I vi 3 3; II, i 10, 3), bramosia che in parte, almeno, aveva caratterizzato il rapporto fra il cavaliere e Una. Guyon decide di cercare e di punire chi abbia commesso tanta villania, e nel frattempo trova la fanciulla violata in una selva. Il lettore scoprirà che si tratta, ancora una volta, di Duessa (II, i 21), ma questo Guyon non lo sa. La fanciulla descrive a Guyon il malvagio cavaliere:

Certes (said she) I wote not how he hight,
But vnder him a gray steede did e wield,
Whose sides with dapled circle weren dight;
Vpright he rode, and in his siluer shield
He bore a bloudie Crosse, that quartred all the field.
(II, i 18, 5-9)

Guyon conosce il Cavaliere della Rossa Croce, e sulle prime mostra incertezza. Il Cavaliere della Rossa Croce è «A right good knight, and true of words ywis» (II, i 19, 5). Comunque decide di promettere alla donna di combattere contro di lui per dargli modo di provare la sua innocenza. E così, in effetti, farà, per poi frenarsi subito, riconoscendo di essersi sbagliato. Curioso è il fatto che il Cavaliere della Rossa Croce a questo punto abbia già conquistato il suo seggio tra i santi, come riconosce prontamente Palmer, accompagnatore e guida di Guyon:

Ioy may you haue, and euerlasting fame,
Of late most hard atchieu'ment by you donne,
For which enrolled is your glorious name
In heauenly egisters aboue the Sunne,
Where you a Saint with Saints your seat haue wonne.
(II, i 32, 1-5)

Il santo cavaliere, dunque, che già, a motivo della lotta con il drago – che come abbiamo visto è stata l'ultima grande lezione di un lungo periodo di studio e di educazione – si era guadagnato il proprio scranno in paradiso, e che quindi si differenzia dal resto dei mortali (prosegue infatti Palmer: «But wretched we, where ye haue left our marke,/ Must now anew begin, like race to runne», II, i 32, 6-7), si trova a combattere perché incriminato di una trasgressione tanto grave quanto lo stupro.²⁹ Naturalmente Guyon riconosce il proprio errore e se ne scusa (II, i 27). A sua volta, il cavaliere riconosce che la sua «hastie hand» era andata «so farre from reason» che «almost it did haynous violence/ On that faire image of that heauenly Maid» (II, i 28, 5-7), riferendosi cioè all'immagine che

²⁹ Trasgressione che, come si vedrà nell'Appendice, accomuna il Cavaliere della Rossa Croce a un *avatar* di san Giorgio, l'Astolfo ariostesco.

Guyon ha sullo scudo. Importante, però, questo dettaglio: dopo l'accusa di violenza, il Cavaliere della Rossa Croce, il santo cavaliere, riconosce di essersi sviato dalla ragione, e di aver quasi colpito con violenza non un'immagine qualsiasi, ma proprio quella di una vergine. Il percorso di santità di questo cavaliere, insomma, non è ancora concluso.

Se la prima impresa contro la potente carica del «lust» può considerarsi vinta, e i due cavalieri si stringono la mano, per il Cavaliere della Rossa Croce non è ancora il momento di tornare alla corte di Gloriana. Lo ritroviamo, senza riconoscerlo, dopo molto vagare.

Guyon porta a compimento la sua impresa, e il narratore ce lo fa perdere di vista per introdurci alla storia di Britomart, riportata nel libro III. Questa donna guerriera, più nel segno di Bradamante che di Clorinda, è alla ricerca di Arthegall, di cui si è innamorata dopo averlo visto riflesso in uno specchio magico. Durante la sua ricerca, uscendo dalla foresta, si imbatte in un meraviglioso castello, dinanzi al quale vede sei cavalieri battersi contro uno solo. Si descrive l'audacia e la forza di questo unico cavaliere senza nome, il quale, nonostante le molte ferite, non retrocede (III, i 20-22). Britomart si fa avanti per 'costringerli alla pace' (III, i 23, 7), e riesce a conoscere le ragioni di quella lotta:

Where to that single knight did answer frame;
These sixe would me enforce by oddes of might,
To change my lief, and loue another Dame,
That death me liefer were, then such despight,
So vnto wrong to yield my wrested right:
For I loue one, the trueest one to ground,
Ne list me change; she th'*Errant Damzell* hight,
For whose deare sake full many a bitter stownd,
I haue endur'd, and tasted many a bloody wound.
(III, i 24)

Ancora una volta, dunque, si parla di amore e di fedeltà. Il cavaliere dichiara di essere disposto a morire piuttosto che rinnegare la 'Damigella Errante' (v. 7). Dunque, dinanzi alla prova, non cede, ma la sua forza non è sufficiente a sconfiggere i sei uomini. Chi passa da lì deve infatti ripudiare la donna amata e mettersi al servizio della signora del castello, altrimenti è tenuto ad accettare la lotta (III, i 26-27). Britomart, nei panni di cavaliere, si trova a dover decidere a sua volta il da farsi:

Loue haue I for sure, (quoth she) but Lady none;
Yet will I not fro mine owne loue remoue,
Ne to your Lady will I seruice done,
But wreake your wrongs wrought to this knight alone,
And proue his cause. With that her mortall speare
She mightily auentred towards one,
And downe him smot, ere well aware he weare,
Then to the next she rode, & downe the next did beare.

Ne did she stay, till three on ground she layd,
That none of them himselfe could reare againe;

The fourth was by that other knight dismayd,
All were he wearie of his former paine,
That now there do but two of six remaine;
Which two did yield, before she did them smight.
[...].

[...].
So vnderneath her feet their swords they mard,
And after her besought, well as they might,
To enter in, and reape the dew reward:
She graunted, and then in they all together far'd.
(III, i 28, 2-9; 29, 1-6; 30, 6-9)

Benché l'identità del cavaliere misterioso non sia stata ancora rivelata (accadrà a breve, una volta entrati nel castello; si veda III, i 42, 6), si tratta del Cavaliere della Rossa Croce. Quel che solo non riesce a portare a compimento – la vittoria, in nome della Damigella Errante, che altri non è che Una – lo fa una donna travestita da uomo, che ha con sé una lancia magica (III, i 7). Il santo cavaliere, dunque, è meno potente di una donna guerriera che combatte usando armi fatate? La risposta sembrerebbe affermativa. Di fatto, Britomart atterra tre dei sei guerrieri, mentre il Cavaliere riesce a sconfiggerne uno solo. E i sei uomini ne riconoscono la supremazia, spezzando le spade ai piedi di lei, non di lui, e invitando lei ad entrare e a ricevere il premio – l'amore della signora del castello, un premio che Britomart non può ricevere. Il Cavaliere della Rossa Croce, dunque, è vittorioso, in questo episodio, in quanto resta leale a Una; tuttavia, il ruolo secondario, più debole, che assume nel combattimento pone degli interrogativi importanti sul valore, il peso e la forza della santità così come viene intesa dall'autore.

La situazione si ripete quando, durante la notte, Britomart ritrova nella propria stanza la signora del castello, venuta ad ottenere il suo 'guiderdone'. Britomart afferra la spada, e la dama grida di terrore (III, i 62). Accorrono i sei uomini e il Cavaliere della Rossa Croce. I sei cominciano ad attaccare Britomart, e uno di loro riesce a ferirla lievemente:

Wherewith enrag'd she fiercely at them flew,
And with her flaming sword about her layd,
That none of them foule mischief could eschew,
But with her dreadfull strokes were all dismayd:
Here, there, and euery where about her swayd
Her wrathfull steele, that none mote it abide;
And eke the *Redcrosse* knight gaue her good aid,
Ay ioyning foot to foot, and side to side,
That in short space their foes they haue quite terrifide.
(III, i 66)

Il santo cavaliere continua a fare da sostegno alla vergine guerriera; non più protagonista del libro, diventa puro complemento: la sua figura sfuma, nel libro III, al fianco di Britomart, nel ruolo di

inconsapevole consigliere d'amore. Dopo aver lasciato il castello, infatti, i due percorrono una parte del tragitto insieme, e Britomart, mentendo (anch'essa 'erminianamente'!), racconta al Cavaliere della Rossa Croce di essersi vestita da guerriero e di essersi messa in viaggio per vendicarsi di un oltraggio che Arthegall avrebbe compiuto contro di lei (III, i 8). Il Cavaliere della Rossa Croce, ignaro che questo in realtà sia un 'oltraggio amoroso', elenca alla fanciulla i grandi pregi e il valore del guerriero, facendosi ignaro vicario d'amore. Ed è a questo punto che il cavaliere e Britomart si separano, «Friendship professed with vnfained hart» (III, i 62, 8); il cavaliere «diuerst», mentre Britomart «forth rode» (III, i 62, 9). Svolta, il cavaliere, mentre Britomart procede dritta, insieme al lettore. Oltre quella svolta, non è consentito andare. Questo spenseriano san Giorgio, che bene incarna le dicotomie del santo, tancrediano, uccisore del drago, piagato dall'amore e dalle implicazioni che il segno del drago porta con sé, svapora ad un bivio del racconto, perduto, ancora una volta, nelle sue selve oscure, in cerca di una santità complessa, ancora tutta da conquistare.

Dopo aver cercato di costruire una sinopia della leggenda del santo e del drago, e di tutti i segni inabissati che la leggenda contiene, grazie alla tessitura del personaggio di Clorinda, 'ancella' del santo, e al suo rapporto con Tancredi e con la rosa di personaggi che lambiscono i suoi contorni, e dopo aver tentato di riprendere i punti cardine emersi nella scrittura del Tasso e ritessuti da Spenser, è tempo di vedere un erede possibile del santo cavaliere, un esito presagito della storia. Dal mito di Clorinda, che è *summa* della principessa, del drago e del santo, all'elegia amorosa del Cavaliere della Rossa Croce, problematico santo 'troppo umano' che da uccisore di drago si fa consigliere del cuore; bisogna adesso guardare al comico, a un dettaglio apparentemente liminale ma rilevante: gli speroni di Astolfo, eredità diretta di san Giorgio, che non sdegna, forse, di manifestarsi un'ultima volta, in questo lavoro, e di prestare all'Ariosto almeno una scheggia della natura caleidoscopica della sua leggenda.

Appendice. Il 'briccone' dai mitici speroni

1. Eredi, eredità, doni e cortesie cavalleresche: un mondo antico

La *Liberata* e *The Faerie Queene* hanno fatto emergere, in modi diversi, gli elementi della vicenda del santo sauroctono e della vergine che lo accompagna: Clorinda, il Cavaliere della Rossa Croce e Una ne hanno portato i segni, scoprendo, talvolta, le innervature più profonde e più suggestive di questi due personaggi e della loro mitica leggenda. Dopo aver seguito il tracciato tassiano della ‘figlia’ e ancella del santo dalle fattezze della principessa, e dopo aver osservato il percorso fantastico del cavaliere nelle pagine spenseriane, resta un tassello da porre nel mosaico – un tassello solo, quantomeno ai fini di questo lavoro, ma non di scarsa importanza. San Giorgio attraversa un ultimo confine, quello del comico. Per farlo non abbandona la propria ieraticità: si rivolge piuttosto a chi pare il più adatto, tra i cavalieri, a portare il carico del santo nel mondo complesso, perigliosissimo del riso. E quale, tra i nobili di Francia, è più idoneo a farsi carico di un’impresa sacra e ridanciana insieme, se non Astolfo?

Quando si pensa ad Astolfo, si pensa immediatamente a un mirto parlante, all’Ippogrifo, alla luna. La dimensione di questo cavaliere è quella del meraviglioso – e non solo per quanto riguarda l’universo ariostesco. Il bagaglio di Astolfo è più antico, e quasi dal principio segnato da queste peculiarissime caratteristiche, come dimostra il bel saggio di Giuseppe Guido Ferrero, imprescindibile per delineare la storia di Astolfo, storia che risale a poemi francesi anteriori a quelli del Boiardo e dell’Ariosto, e che dal principio è marcata dal motto e dalla burla.¹ La dimensione del comico cui è già rivolto Astolfo si carica ulteriormente nel *Morgante*. Qui Astolfo è colui che vive lungo un margine peculiare del mondo cavalleresco, mirabilmente venato di pazzia, che è «un movimento a zig-zag» e «genera il labirinto delle infinite digressioni».² Di lui infatti dice Gano: «[...] Tu hai il capo pien di grilli,/ e fusti sempre pazzo e sbardellato» (*Morg.* XXII 101, 5-6).³ Il fatto che Gano sia «traditor» (*Morg.* XXII 99, 3), non esclude ovviamente che sia ben capace di leggere con acutezza i segni del suo mondo. Gli autori a seguire – il Boiardo e l’Ariosto in particolare – non sottraggono Astolfo alla sfera della pazzia e della mancanza di misura, ma anzi ne approfondiscono i confini, facendone la sua dimensione per eccellenza. *Unicum* tra tutti i paladini, Astolfo può

¹ GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *Astolfo (storia di un personaggio)*, in «Convivium», 29, 1961, pp. 513-530. Si veda anche la ripresa in questo senso di MARIO SANTORO, *L’Astolfo ariostesco: «homo fortunatus»* in *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori, Napoli 1989, pp. 185-236. Sull’origine primeva di Astolfo, naturalmente, si sospende il giudizio a causa della problematicità delle fonti e della materia estremamente fluida dei cantari medievali. Interessa però in questa sede segnalare che Astolfo assume una identità peculiare prima dell’opera del Pulci, come evidenzia il saggio di Ferrero. Si veda anche DANIELA DELCORNO BRANCA, *L’Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze 1973, pp. 5-56.

² CORRADO BOLOGNA, *La macchina del “Furioso”. Letture dell’“Orlando” e delle “Satire”*, Einaudi, Torino 1996, p. 113.

³ Alla voce *sbardellato*, il *Grande Dizionario della Lingua*, a cura di Salvatore Battaglia, cit., vol. XVII, p. 649, riporta, tra le altre, l’accezione di «Scomposto, sguaiato», e quella di «Strampalato, stravagante», nonché di «Scapestrato, refrattario alla disciplina, senza ritegno nel comportamento e nel modo di esprimersi». Tutte queste accezioni sembrerebbero completarsi a vicenda nel profilare il carattere che questo personaggio assumerà in particolare nell’opera ariostesca.

attraversare mondi preclusi ai più. La peculiarità di Astolfo in questo senso meriterebbe un libro ancora da scrivere; qui ci si propone soltanto, molto più umilmente, di raccogliere un frammento dell'arazzo che lo riguarda. Un frammento, o, per meglio dire, due speroni: dono di Sansonetto, lascito del santo uccisor di draghi.

Molti, come si sa, sono i draghi e i loro uccisori nel mondo cavalleresco, e in particolare nelle scritture del Boiardo e dell'Ariosto. Non a caso il sipario del *Furioso* si apre con l'immagine orfica di Angelica quale novella Euridice in fuga dal serpente (I 11, 5-8) e si chiude sulla discesa infera del dragonesco Rodomonte (XLVI 140).⁴ Ancora, la raccolta di tale materiale meriterebbe un libro da scrivere. Scopo di questo lavoro, però, è di rintracciare le impronte del santo cavaliere, niente più – e tali impronte si ritrovano nella riscrittura che l'Ariosto fa di questo peculiarissimo personaggio. Sebbene la 'contaminazione' di questa leggenda, molto più antica, nel suo nucleo duro, della cristianità, come si è visto fino a qui, possa in qualche modo risultare tangente rispetto a tutte le figure di draghi e relativi ammazzamenti, per continenza, per non esser «sbardellati», ci si limiterà a quelli in cui persiste il segno di san Giorgio, chiedendo venia a tutti i cari mostri che verranno esclusi dal breve catalogo dell'appendice che segue, assumendoci la responsabilità di esporci alle malinconie di Bellerofonte e alla cruda vendetta dell'Idra.

Il mondo dell'Ariosto guarda al mondo antico con fascinazione, ed esprime la necessità di sostituire i cavalieri agli eroi. Tale processo si evince chiaramente da un interesse che talvolta si fa ossessivo per ciò che verosimilmente dell'antico può permanere nel mondo incantato e sospeso della cavalleria: gli oggetti tangibili, e, in particolare, gli oggetti per eccellenza dei guerrieri, come spade, elmi, armature e lance, «saldando mito a mito, passato fondante a passato fondante, ricucendo le loro battaglie a quelle memorabili degli eroi-archetipi greci e troiani intorno a Troia, in un solo, inesauribile Conflitto cosmico che attraversa senza interruzione, nel va-e-vieni della Memoria

⁴ In effetti, secondo DAVID SCOTT FOX, l'intero poema ariostesco è la riscrittura della leggenda di san Giorgio e la principessa nei personaggi di Ruggiero e Angelica (*Op. cit.*, p. 102). Purtroppo l'autore, generalmente molto preciso nei suoi riferimenti, accenna alla questione e non dà ulteriori spiegazioni. Non avendo trovato altrove una simile proposta, mi sono chiesta se forse David Scott Fox non avesse inteso il combattimento ultimo fra Ruggiero e Rodomonte, alla presenza di una spaventatissima Bradamante, proprio quale ripresa del combattimento fra santo e drago. E sarebbe, in effetti, una prospettiva interessante, dato che Ruggiero stesso è un personaggio estremamente mobile e soggetto a una maturazione progressiva all'interno dell'opera ariostesca. In quest'ottica, l'episodio narrato in *OF* al canto X assumerebbe un rilievo peculiare. Qui, Angelica, prigioniera dell'isola di Ebuda, viene posta su una rupe a immagine di Andromeda e offerta all'Orca – emanazione, per così dire, del dio Proteo. L'offerta di Angelica, però, è un'offerta 'imperfetta': nonostante la sua bellezza, Angelica non è la vittima migliore che gli isolani possano offrire – la vittima che san Giorgio riscatta nella sua leggenda, la principessa; Angelica proviene, come è noto, da una stirpe regale, ma non è la principessa di Ebuda – principessa amata e desiderata da Proteo stesso, e motivo delle incursioni del mostro. Angelica è un sostituto del sacrificio, e dunque può solo offrire un sacrificio imperfetto. Ruggiero, a sua volta, non è all'altezza del ruolo del Perseo-san Giorgio che si propone di rivestire: non solo non uccide il mostro (dovrà farlo poi Orlando), ma, salvata Angelica, diventa mostro lui stesso, e, invece di garantire salvezza alla principessa, la costringe alla fuga per proteggere la verginità già oltraggiata dall'eremita (X, 112-115; XI 1-9). Ruggiero, in questa prospettiva, diventerebbe l'eroe perfetto, all'altezza del proprio drago, solo alla fine del poema, quando sarà capace di uccidere il mostro-Rodomonte che ha inondato di sangue Parigi e che nessuno finora è riuscito a eliminare.

poetica, tutta la Storia occidentale».⁵ Non si tratta di una rassegna enciclopedica o di dettagli oziosi: questi elementi antichi e mitici sono un nucleo forte del racconto.⁶ Si pensi, ad esempio, al feroce combattimento fra Mandricardo e Orlando, dovuto al fatto che Mandricardo aveva acquistato l'armatura di Ettore, ma non possedeva Durindana, la spada dell'antico eroe ottenuta da Orlando attraverso Almonte (XIV 43). Sempre al canto XIV, viene descritta con molta dovizia di particolari la tremenda armatura di Rodomonte, «che fu di drago una scagliosa pelle» appartenente a «quello avol suo ch'edificò Babelle»,⁷ Nimrod (XIV 118, 2, 4); armatura e precedente possessore di essa ben riflettono la personalità di Rodomonte stesso all'interno dell'opera dell'Ariosto. Il valore dell'armatura antica è tale che, quando trova tutte le parti sparse dell'armatura di Orlando nel campo (immagine parlante del senno sconvolto dell'eroe),⁸ Zerbino le raccoglie appendendole a un albero, e il narratore le chiama, appunto, «reliquie» (XXIV 52, 8); e non solo: pur essendo evidentemente meno forte, Zerbino si dispone a morire per mano di Mandricardo pur di non fargli prendere Durindana (XXIV 59-85). La storia, del resto, prende avvio dalla fuga di Angelica da un lato e dall'altro dalla perdita dell'elmo da parte di Ferraù; e scopo di Ferraù sarà quello di vincere l'elmo di Orlando, perché il suo se l'è ripreso il fantasma di Argalia, legittimo proprietario (I 26-28). Ferraù riuscirà nella sua impresa solo grazie a una burla di Angelica, che ruba l'elmo di Orlando per distogliere i due campioni dal sanguinoso duello per l'elmo stesso (XII 52). L'armatura e le armi hanno insomma un valore ben superiore a quello di oggetti del reale – indubbiamente maggiore di quello a cui ci hanno abituato i nostri giorni. Tenendo bene a mente questo rapidissimo *excursus*, si può meglio comprendere il senso di quell'unica strofe che direttamente chiama in causa il nostro santo sauroctono.

Siamo nel canto XV. La vivacità del protagonista di questo canto si evince dal principio; il narratore ha cantato dell'assedio di Parigi e delle azioni rovinose di Rodomonte, ma qualcosa distoglie la sua attenzione:

Di questo altrove io vo' rendervi conto;
 ch'ad un gran duca è forza ch'io riguardi,
 il qual mi grida, e di lontano accenna,
 e priega ch'io nol lasci ne la penna.

⁵ CORRADO BOLOGNA, *La macchina del "Furioso"*, cit., pp. 195-196; DANIELA DELCORNIO BRANCA, *Op. cit.*, pp. 57-103.

⁶ A questo proposito, DANIELA DELCORNIO BRANCA, *Op. cit.*, pp. 59-60 ricorda che «il tema – già di ascendenza carolingia e arturiana – della trasmissione delle armi, del loro possesso o ricerca, della loro perdita o conquista si dispone all'interno dell'*Innamorato* e del *Furioso* secondo una fitta rete di richiami e di *leit-motifs* legati ad alcuni personaggi, contribuendo al movimento dell'intreccio»; sostiene inoltre che questo tema sia di fatto «un elemento guida» del poema (p. 79).

⁷ Salvo altra indicazione, l'edizione di riferimento è LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Marcello Turchi, Garzanti, Milano 2000.

⁸ «[...] la dispersione delle armi di Orlando si accompagn[a] allo smarrimento della sua coscienza, mentre Zerbino, col suo olocausto di fedele, cerca di garantirne disperatamente la salvezza», MARCELLO TURCHI, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, cit., vol. 2, p. 891.

(XV 9, 5-9)

Astolfo, dalla sua dimensione fantastica, lontana dal mondo del reale, e, allo stesso tempo, lontana dallo spazio della narrazione precedente, lo spazio di Parigi (il paladino si trova infatti ancora sull'isola di Alcina, dove lo si è incontrato la prima volta), non vuole che le sue vicende vengano taciute. Non vuole, soprattutto, che il narratore lo «lasci ne la penna» (v. 8). A ragione Ferrero sostiene che «col Boiardo la “storia del personaggio” è terminata. Più che un personaggio, l'Astolfo ariostesco è un tema poetico, uno dei grandi temi del Furioso».⁹ Astolfo pare rivestirsi di una personalità molto più complessa, che ben si palesa con questo richiamo diretto, pirandelliano, che il personaggio rivolge allo scrittore. Astolfo è qui sul punto di lasciare Logistilla; ottiene un libro contro gli incanti e un corno magico (XV 13-15), elementi che scaveranno nella direzione del meraviglioso.¹⁰ A questo punto, pone a una delle donne che lo accompagnano nel suo viaggio verso casa una domanda che scopre la sua natura volta sempre all'altrove:

Scorrendo il duca il mar con sì fedele
e sì sicura scorta, intender vuole,
e ne domanda Andronica, se de le
parti c'han nome dal cader del sole,
mai legno alcun che vada a remi e a vele,
nel mare orientale apparir suole;
e s'andar può senza toccar mai terra,
chi d'India scioglia, in Francia o in Inghilterra.
(XV 18)

Vuole sapere, Astolfo, che cosa c'è oltre le colonne d'Ercole, oltre il limite fissato ai navigatori. Odisseica è la sua domanda, odisseico, in senso dantesco, è il desiderio di varcare una soglia proibita. Andronica, con una rivelazione, gli consente di avere accesso a quelle terre immote e ancora da scoprire. Conosce «nuove terre e nuovo mondo» (XV 22, 8), insomma, il paladino, senza mutare la rotta, ma attraverso la profezia della sua guida.

Una volta giunto a terra, e aver percorso molta strada sulla groppa di Rabicano, Astolfo, ormai alla foce del Nilo, incontra un eremita, che lo incalza alla fuga a motivo di un gigante che si nutre di uomini (XV 43-45). Astolfo palesa qui la sua natura di eroe: «Metto all'incontro la morte d'un solo/ alla salute di gente infinita» (XV 48, 1-2). Disposto al sacrificio della vita in virtù di molti, la figura del cavaliere s'intesse per un momento di una carica vagamente messianica. Eppure il suo valore non risiede nell'abilità del combattimento: Astolfo si mette in cammino «sperando più nel suon che ne la

⁹ GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *Op. cit.*, p. 530.

¹⁰ Prezioso è PIO RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze 1975, pp. 257-260 in merito alla possibile storia magica di questi due elementi. Sull'abbandono della lancia magica e l'utilizzo del corno e del libro, si veda DANIELA DELCORNIO BRANCA, *Op. cit.*, pp. 92-93.

spada» (XV 48, 8). La sua prima impresa eroica del *Furioso* è già destinata a essere all'insegna della meraviglia, più che della forza.¹¹

È in effetti grazie al potere del corno magico che Astolfo riesce a catturare Caligorante, essere gigantesco che ha già un qualcosa di dragonesco: la gioia inquietante che manifesta quando vede profilarsi il cavaliere, gioia di cui si ricorderà Spenser nel tratteggiare l'ultimo, ferocissimo drago del Cavaliere della Rossa Croce;¹² Caligorante «[...] per gaudio a pena si comporta/ come il duca lontano se gli è dimostro» (OF XV 51, 5-6); il drago del combattimento finale corre incontro al Cavaliere della Rossa Croce «As for great ioyance of his newcome guest» (FQ I, xi 15. 4). Caligorante non subisce però la sorte che spetta al drago: diventa il «valletto» di Astolfo (XV 61, 2), che lo conduce legato di città in città. Le folle accorrono a vedere questo spettacolo itinerante (memoria paganeggiante, circense, del drago legato che san Giorgio e la principessa della *Legenda aurea* portano in città per convertire il popolo?) e si pongono una domanda che coglie appieno la natura di un cavaliere antierico: «Come è possibil (l'un l'altro dicea)/ che quel piccolo il grande abbia legato?» (XV 62, 3-4). Ogni uomo, probabilmente, sarebbe da considerare minuto rispetto al gigante. Eppure nessun villano avrebbe osato parlare di un Orlando, di un Rinaldo o di un Rodomonte appellandoli nello stesso modo. Ad Astolfo questo comunque non interessa. Quello che nota è che «[...] come cavallier d'alto valore/ ognun l'ammira, e gli fa grande onore» (XV 62, 7-8). Ancora, Astolfo *non è* un cavaliere di alto valore, ma è *come* un cavaliere di alto valore; felice del suo seguito, decide di cercare un'altra impresa. E si imbatte in Orrillo.

Orrillo è definito «ladron» (XV 65, 2), ed è una «[...] anima incantata/ che d'un folletto nacque e d'una fata» (XV 66, 7-8). Sul posto, già impegnati nel combattimento, Astolfo trova Grifone e Aquilante, due fratelli appartenenti anch'essi, almeno in parte, al reame del meraviglioso, in quanto cresciuti da due fate dopo essere stati rapiti alla madre da due «grandi augelli» (OF XV 72, 8). Astolfo, ancora una volta, si dispone a un'azione eroica – eroica, sì, ma che sorge da un'acquisizione intellettuale. Il libro di Logistilla spiega che per uccidere Orrillo è necessario tagliargli un «crine fatal» (XV 79, 4), un capello. Astolfo, compiaciuto di questa sua sapienza superiore, e inattingibile da altri, «Non men de la vittoria si godea,/ che se n'avesse [...] già la palma» (XV 80, 1-2). E si dispone così a combattere contro il secondo dragonesco mostro – dragonesco nell'essenza, nella

¹¹ E questo avviene assolutamente in linea con l'*Innamorato*, in cui Astolfo, al libro I, canto II, ottiene la lancia fatata (str. 17-18). Da questo punto di vista ci si può in parte rifare alla tradizione eroica descritta da ERNST CURTIUS in *Eroi e sovrani*, (*Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 2006, pp. 189-205) sul *topos di sapientia et fortitudo*. In questo senso, Astolfo agisce quasi sulla scorta di un Odisseo che si oppone a un feroce Polifemo.

¹² *Supra*, II.5.1.

struttura, e non nelle fattezze. Dragonesco, appunto, perché è presente in Orrillo l'essenza dell'Idra.¹³

Quando Grifone e Aquilante si dispongono a combatterlo, infatti, viene detto che:

Più volte l'han smembrato e non mai morto,
né, per smembrarlo, uccider si potea;
che se tagliato o mano o gamba gli era,
la rapiccava, che pareva di cera.
(XV 69, 5-8)

I due fratelli, allorché Astolfo si offre di portare a compimento l'impresa, sono «certi che debbia affaticarsi invano» (XV 81, 2); l'impresa stessa (ma questo i nostri cavalieri non lo sanno) è una impresa 'vana' sul modello delle tante prove che Atlante pone dinanzi a Ruggiero: le fate hanno chiesto ai due fratelli di uccidere Orrillo per tenerli occupati e in vita, per non permettere loro di partire alla volta della Francia e morire (XV 89). Astolfo, comunque, inorgoglito dalla sua presunta 'superiorità intellettuale', sfida Orrillo. Non vince la sua Idra per superiorità di forza, quanto, odisseicamente, forse, per arguzia. Dopo essere riuscito a tagliare la testa di Orrillo, sale a cavallo e si lancia verso il Nilo per prendere il tempo di trovare il famoso capello tra la chioma «e comincia a spiluccare capelli, come sfogliasse una margherita».¹⁴ La figura mostruosa, e dragonesca, si tinge di comico:

Quel sciocco, che del fatto non s'accorso,
per la polve cercando iva la testa:
ma come intese il corridor via torse,
portare il capo suo per la foresta;
immanente al suo destrier ricorse,
sopra vi sale, e di seguir non resta.
Volea gridare: – Aspetta, volta, volta! –
ma gli avea il duca già la bocca tolta.

[...]

Fra tanti e innumerabili capelli,
un più de l'altro non si stende o torce:
qual dunque Astolfo sceglierà di quelli,
che per dar morte al rio ladron raccorre?
– Meglio è (disse) che tutti io tagli o svelli: –
né si trovando aver rasoi né force,
ricorse immanente alla sua spada,
che taglia sì, che si può dir che rada.

E tenendo quel capo per lo naso,
dietro e dinanzi lo dischioma tutto.
Trovò fra gli altri quel fatale a caso:
si fece il viso allor pallido e brutto,
travolse gli occhi, e dimostrò all'ocaso,

¹³ Si pensi, in prospettiva del tutto rovesciata, al richiamo a Eracle di Spenser: *supra*, II.5.1.

¹⁴ ITALO CALVINO, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, Mondadori, Milano 1995, p. 165.

per manifesti segni, esser condotto;
e'l busto che seguia troncato al collo,
di sella cadde, e diè l'ultimo crollo.
(XV 84; 86-87)

L'Idra senza testa lo rincorre – e come faccia un busto troncato dalla testa a udire la sua fuga non si sa: degno mostro di cotanto eroe! – e solo adesso Astolfo si accorge che la sua superiorità intellettuale non è sufficiente; l'informazione ottenuta non basta. Così si decide a usare la spada – spada che Astolfo di solito lascia nel fodero, perché appunto lui non è un Orlando, e le sue armi, se non sono fatate, non funzionano – usandola non per ferire il nemico, o meglio, non per ferirlo come farebbe un Orlando. Più che come un eroe, Astolfo si comporta come un perfetto barbiere, e in questo senso la spada «si può dir che rada» (XV 86, 8). La rasatura è perfetta, e Astolfo ottiene il risultato desiderato: Orrillo cade a terra morto, e non per arguzia né per arte (benché certo vi sia arguzia in questa fuga rovinosa e poco eroica in sé), ma perché il capello viene trovato «a caso» (XV 87, 3).¹⁵ Eroe 'per caso', dunque:¹⁶ e dove l'Idra, nel raddoppiare furibondo delle teste, mette i brividi, e la mano di Eracle che impugna la torcia provoca esaltazione e orrore, la vicenda di Astolfo è da opera buffa.

Sulla scia di questo secondo combattimento, Astolfo chiama a sé Aquilante e Grifone, e i tre si mettono in marcia verso la Francia, facendo ancora una tappa a Gerusalemme. Qui vengono accolti da Sansonetto, un «giovene gentil» (XV 95, 2) che era stato convertito da Orlando stesso (vv. 7-8):

Avea in governo egli la terra, e in vece
di Carlo vi reggea l'imperio giusto.
Il duca Astolfo a costui dono fece
di quel sì grande e smisurato busto,
ch'a portar pesi gli varrà per diece
bestie da soma, tanto era robusto.
Diegli Astolfo il gigante, e diegli appresso
la rete ch'in sua forza l'avea messo.
(XV 97)

Astolfo, nella sua cortesia, lascia a Sansonetto il gigante Caligorante, intrappolato nella sua stessa rete – rete fatata, che il narratore dice essere stata fatta da Vulcano per legare «Venere [...] a Marte» (XV 56, 6). Mercurio l'aveva poi rubata a Vulcano per prendere con essa Cloride, «Cloride bella che per l'aria vola/ [...] e dal raccolto lembo de la stola/ gigli spargendo va, rose e viole» (XV 57, 3, 5-

¹⁵ È indubbiamente degno d'interesse il confronto fra questo episodio e quello descritto nell'*Innamorato* (II, V 6) che riguarda Orlando nel giardino di Falerina di cui si occupa PIO RAJNA, *Op. cit.*, pp. 265-266. Tuttavia, tanto calcolata e «degnata del Magno Alessandro» (p. 266) è l'azione di Orlando che taglia l'albero fatato, quanto tutta volta al comico, e dunque poco degna, forse, del grande imperatore, è l'azione di Astolfo.

¹⁶ La casualità a cui ci si riferisce in questo episodio sembra poter rientrare nelle considerazioni su fortuna e virtù alla base del saggio di MARIO SANTORO, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1978; si veda anche, in merito a questo episodio, MARIO SANTORO, *L'Astolfo ariostesco*, cit., pp. 222-223, in cui la lotta con Orrillo viene definita «capolavoro di umorismo», e Astolfo viene considerato come rappresentante dell'uomo che agisce in balia della Fortuna opportunamente sollecitata.

6). La rete che trattiene la forza smisurata del mostro è originariamente stata pensata per catturare la donna: Venere lussuriosa, o la vergine Cloride, fanciulla-fiore. Ritorna, dunque, il movimento descritto da Iacopo da Voragine, il delicatissimo e pervicace legame che unisce con un nodo drago e fanciulla. E ritorna in un momento molto preciso del racconto, quello in cui il santo sauroctono compare velato nella narrazione ariostesca.¹⁷ Al dono del gigante e della rete da parte di Astolfo corrisponde, secondo i migliori dettami della cavalleria, il dono di Sansonetto:

Sansonetto all'incontro al duca diede
per la spada una cinta ricca e bella;
e diede spron per l'uno e l'altro piede,
che d'oro avean la fibbia e la girella;
ch'esser del cavallier stati si crede,
che liberò dal drago la donzella:
dal Zaffo avuti con molt'altro arnese
Sansonetto gli avea, quando lo prese.
(XV 98)

Ritroviamo il segno della cintura – elemento centrale della vicenda narrata da Iacopo da Varagine a proposito della leggenda di san Giorgio. Ritroviamo, in secondo luogo, due speroni, «ch'esser del cavallier stati si crede,/ che liberò dal drago la donzella» (vv. 5-6). Tasso, nel descrivere la scena osservata dalla regina d'Etiopia nella torre, manterrà la stessa vaghezza, non dando immediatamente una identità sicura al «cavalier» (XII 23, 5) che colpisce il drago e salva la fanciulla. Degno di nota è anche il riferimento al luogo – luogo che ormai ci è familiare all'interno di questo lavoro¹⁸ – da cui proverrebbero gli speroni: «Zaffo» (*OF* XV 98, 7), cioè Jaffa.¹⁹ L'immaginario mitico e cavalleresco confonde dunque due profili simili, legati a uno stesso luogo. A chi appartengono gli speroni, dunque? al santo di Jaffa, o all'eroe che salvò la fanciulla dallo scoglio di Ioppe? a san Giorgio o a Perseo? A san Giorgio, verrebbe da dire, in quanto 'cavaliere' *par excellence*. Eppure, e forse volontariamente, ancora una volta, l'identità di uno e dell'altro di mescolano, si fondono.²⁰

San Giorgio non verrà mai nominato esplicitamente nel poema dell'Ariosto. Questo sembra l'unico frammento che ne scopre ambigualmente la traccia. Eppure, il segno del santo cavaliere, segno potente, data, come si è visto, l'importanza della trasmissione degli elementi guerreschi appartenuti ad antichi eroi, ricade su Astolfo. Prima però di ripercorrerne le orme – che vanno dal mondo vegetale al combattimento contro il drago-balena – bisogna percorrere ancora una tappa che pone un ulteriore

¹⁷ Da questo punto di vista andrebbe forse rivista l'osservazione del Rajna a proposito del fatto che, nell'episodio della rete di Caligorante, «L'elemento classico non manca [...]; ma esso ha una parte secondaria, e serve, quasi direi, di condimento» (p. 264). Alla luce del lavoro condotto fino a qui, parrebbe invece che l'elemento classico sia strutturale.

¹⁸ *Supra*, I.4.2; I.5.2.

¹⁹ MARCELLO TURCHI, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, cit., vol. 1, nt. 107, p. 381.

²⁰ JAMES NOHRNBERG, *Op. cit.*, pp. 194-195, riporta proprio l'episodio del dono degli speroni da parte di Sansonetto e il fatto che Astolfo sia di origini inglesi quale possibile 'fonte' accolta dallo spensieriano Cavaliere della Rossa Croce ai fini dell'*inventio* del personaggio.

tassello nel mosaico tra uccisor di draghi e mondo del comico. È necessario un balzo all'indietro, sul filo della rete di Caligorante: tra Venere, doni, ed eredità.

Tra i primi racconti di scambio di doni documentati nella letteratura classica spicca per importanza, arcaicità e pienezza l'episodio che vede protagonisti Diomede e Glauco (*Il. VI*, 119-236). Glauco, prima dello scontro, elenca a Diomede la propria genealogia. Tra i propri avi, spicca un nome che ha lasciato un marchio preciso nell'eredità di san Giorgio – o meglio, degli *avatura* di san Giorgio esaminati fino a qui, e cioè Tancredi e il Cavaliere della Rossa Croce: Bellerofonte, τῷ δὲ θεοὶ κάλλός τε καὶ ἡγορέην ἐρατεινὴν/ ὥπασαν (vv. 156-157). Bellerofonte è contraddistinto, nel racconto di Omero, da bellezza e ardore. Tra tutti i paladini, Astolfo in particolare è caratterizzato dalla bellezza («Signor, sappiate ch'Astolfo lo Inglese/ Non ebbe di bellezze il simigliante», *OI I*, i 60, 1-2; «Il nome mio fu Astolfo: [...] Leggadro e bel fui sì, che di me accesi/ più d'una donna: e al fin me solo offesi», *OF VI* 33, 1, 7-8). La bellezza di Bellerofonte è ciò che verosimilmente lo porta ad affrontare la Chimera, perché è forse a motivo della sua bellezza che Antea si innamora di lui e, non ricambiata, mente al marito, Preto, dicendo di essere stata violata dall'eroe, novello Giuseppe che a questo punto viene mandato dal re della Licia ad affrontare, al pari di Eracle, le prove mortali – la Chimera prima di tutte. Astolfo avrà destino simile, come vedremo: a motivo della sua bellezza verrà amato da Alcina e ne subirà l'ira fino al ventre della balena.²¹ Dopo l'esposizione di cotanti 'magnanimi lombi', Glauco e Diomede scoprono un legame antico e insopprimibile. Bellerofonte, antenato di Glauco, è stato ospite di Oineo, antenato di Diomede. Come è noto, questo mette fine allo scontro fra i due. Ecco quali furono i doni che si erano scambiati i due antenati:

Οἶνεὺς μὲν ζωστήρα δίδου φοῖνικι φαεινόν,
Βελλεροφόντης δὲ χρύσεον δέπας ἀμφικύπελλον,
καί μιν ἐγὼ κατέλειπον ἰὼν ἐν δώμασ' ἑμοῖσι.
(vv. 219-221)

Una cintura preziosa a Bellerofonte, una coppa d'oro a Oineo; d'oro sono gli speroni e preziosa è la cintura che Astolfo ottiene da Sansonetto, nel segno di un san Giorgio-Perseo che si è confuso molte volte, ormai, con il profilo di Bellerofonte, antico uccisore di draghi. Sembrerebbe, insomma, che la trama dell'Ariosto s'arricchisca di elementi omerici. Diomede, erede della coppa d'oro di Bellerofonte, è colui che si è premurato di sapere di chi fosse figlio Glauco per una ragione specifica: il timore di combattere contro un dio (vv. 123-143). La ragione di tale timore va ricercata nel canto precedente. Diomede ha paura di combattere contro un dio, e vuole assicurarsi di non farlo, nel canto VI, perché lo ha fatto reiteratamente nel canto V, assecondando, almeno in parte, il comando di Atena

²¹ *Infra*, App. 3.

di ferire Afrodite, che difende Enea (*Il. V*, 129-132). Diomede segue questo comando che viola i confini tra umano e divino:

ἐνθ' ἐπορεζάμενος μεγαθύμου Τυδέος υἱὸς
ἄκρην οὐτάσσε χεῖρα μετάλμενος ὀξείῃ δουρὶ
ἀβληχρήν· εἴθαρ δὲ δόρυ χροὸς ἀντετόρησεν
ἄμβροσίῳ διὰ πέπλου, ὃν οἱ Χάριτες κάμον αὐταί,
πρυμνὸν ὕπερ θέναρος· ῥέε δ' ἄμβροτον αἷμα θεοῖο
ιχώρ, οἷός περ τε ῥέει μακάρεσσι θεοῖσιν·
(V 335-340)

Afrodite è qui ferita con l'asta, penetrata fino in fondo al braccio. L'asta, iconograficamente, diventerà l'arma utilizzata per eccellenza dal Giorgio uccisore del drago (si pensi alle pitture rinascimentali italiane: al Mantegna, a Paolo Uccello, al Carpaccio...). Al pari di un drago, dunque, è ferita la dea – e non una dea qualsiasi, ma la dea del desiderio. Questo episodio non viene preso in considerazione da Didi-Huberman nel famoso saggio *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*; eppure l'autore inaspettatamente ci rassicura quando scrive, a proposito della *Storia di Nastagio degli Onesti* di Botticelli:

Botticelli [...] crea in questi pannelli un tipo di cavalleria realmente aberrante, come se si vedesse San Giorgio accanirsi sulla povera principessa invece di uccidere il drago. A meno che, insensibile alla contraddizione, il corpo nudo della giovane rappresentasse ciò da cui era necessario estirpare tutti i draghi dei nostri desideri...²²

Questo lavoro ha cercato di porre l'attenzione sul rapporto fragile, cangiante, che lega le tre figure del cavaliere, del drago e della fanciulla. Specchiata nell'ὕβρις di Diomede, lo vedremo, si profilerà l'ὕβρις di Astolfo – paladino che inverte il proprio segno e si fa persecutore della fanciulla nel mondo oscuro dei *Cinque canti*. D'altra parte, Diomede è l'unico, nell'*Iliade*, a ottenere il permesso di ferire la divinità; Diomede è colui che, nella violenza e nella tracotanza, tange il divino, oltrepassando così il limite dell'umano. Sarà Apollo a dovergli ricordare che ci sono confini da non superare – e da qui comprendiamo il timore, altrimenti ingiustificato, di lottare contro Glauco:

φράζεο Τυδεΐδη καὶ χάζεο, μηδὲ θεοῖσιν
ἴσ' ἔθελε φρονέειν, ἐπεὶ οὐ ποτε φῦλον ὅμοιον
ἀθανάτων τε θεῶν χαμαὶ ἐρχομένων τ' ἀνθρώπων.
(V 440-442)

Con la stessa audacia Astolfo sorpasserà i confini dell'umano per tangere gli orli del divino. Avrà a sua volta un Apollo che lo metterà in guardia e gli ricorderà la misura tutta umana che gli appartiene.

²² GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001, p. 62.

Simili a quelle di Apollo saranno, come vedremo, le parole a lui rivolte da Giovanni nel Paradiso terrestre. Proprio nel rapporto con questo limite si esperisce la misura dell'Astolfo ariostesco, in un equilibrio precario tra ὕβρις e santità.

2. Il verde, l'oro e gli aldilà

Astolfo non emerge nella trama del *Furioso* fino al canto VI. Quando compare, però, lo fa in grande stile, e in una veste che, giunti alla fine di questo nostro lavoro, non può che essere la più adatta a un 'erede' del personaggio di san Giorgio. Si è già avuto modo di considerare in maniera approfondita la forte relazione che lega la figura di questo santo al mondo vegetale: non a caso Clorinda è nascosta fra i fiori e le fronde quando esce, infante, dalla torre; non a caso, il Cavaliere della Rossa Croce viene nascosto, dopo essere stato rubato dalla culla, nelle pieghe della terra.²³ Nelle opere esaminate fino ad ora ci si è imbattuti in almeno due figure fondamentali di esseri umani volti in albero: Clorinda, spaventoso cipresso di un Eden distruttivo, e Fradubio, immobile insieme alla propria amante senza voce, in attesa di un giudizio universale. Ed ecco, infine, il terzo albero – albero che, ricordiamo, viene cronologicamente prima dell'albero tassiano e di quello spenseriano, e che però, pur apparendo una fonte appropriata nella forma, se ne discosta nel significato.

Il narratore, conclusa la vicenda di Ariodante, si volge a Ruggiero, rimasto sulla groppa dell'ippogrifo. Dopo aver superato di molto le colonne d'Ercole – antico limite umano ovviamente già oltrepassato ai tempi della scrittura del *Furioso* – l'ippogrifo discende su un'isola, in quello spazio a ovest dell'Europa che poteva ancora essere luogo di mistero e fascinazione agli occhi dei contemporanei dell'Ariosto. Il luogo ha tutte le caratteristiche del *locus amœnus*. Ruggiero scende dalla groppa del magico animale e, timoroso che questi possa ripartire in volo, fa ciò che ogni cavaliere dovrebbe fare con il proprio destriero: lega le redini a un albero. Non sa, naturalmente, Ruggiero, di aver stabilito un legame ben più solido di quello che possano garantire le redini. La creatura del meraviglioso per definizione dell'opera ariostesca incontra qui il cavaliere del meraviglioso. Ruggiero, infatti, va a cercare refrigerio e si toglie l'elmo e parte dell'armatura. A questo punto, la scena idilliaca si incrina:

Quivi stando, il destrier ch'avea lasciato
tra le più dense frasche alla fresca ombra,
per fuggire si rivolta, spaventato
di non so che, che dentro al bosco adombra:
e fa crollar sì il mirto ove è legato,
che de le frondi intorno il piè gli ingombra:
crollar fa il mirto e fa cader la foglia;
né succede però che se ne scioglia.

²³ *Supra*, I.1.3; II.1.3.

Come ceppo talor, che le medolle
rare e vote abbia, e posto al fuoco sia,
poi che per gran calor quell'aria molle
resta consunta ch'in mezzo l'empia,
dentro risuona e con strepito bolle
tanto che quel furor truovi la via;
così murmura e stride e si coruccia
quel mirto offeso, e al fine apre la buccia.

Onde con mesta e flebil voce uscìo
espedita e chiarissima favella,
e disse: – Se tu sei cortese e pio,
come dimostri alla presenza bella,
lieva questo animal da l'arbor mio:
basti che 'l mio mal proprio mi flagella,
senza altra pena, senza altro dolore
ch'a tormentarmi ancor venga di fuore. –
(VI 26-28)

L'albero, che è «un verde mirto» (VI 23, 8), a cui Ruggiero ha legato l'ippogrifo, è un albero parlante. Mentre Ruggiero pensa a rinfrescarsi e a disarmarsi (comprensibilmente, perché «[...] senza mai posar, d'arme guernito,/ tremila miglia ognor correndo era ito», VI 24, 7-8), l'ippogrifo nota subito un qualcosa di non specificato nel testo («non so che», VI 26, 4) che lo spaventa (v. 3). Ciò che impaurisce l'animale è «dentro al bosco» (VI 26, 4).²⁴ L'intuizione di un male celato tra gli alberi – scopriremo essere questa, infatti, l'isola di Alcina – si palesa agli occhi del cavaliere grazie al movimento di fuga dell'ippogrifo, che anima il mirto – già albero di Polidoro (*Aen.* II, 23). Ora, l'incarnazione di Polidoro nel mirto dipende dal suo non essere stato sepolto dopo la morte – una morte avvenuta per tradimento da parte del re dei Traci; è l'amore dell'oro (*auri sacra fames!*, v. 57) del re ad aver condotto Polidoro alla morte. E il mirto che è Polidoro chiede a Enea di non lacerare i suoi rami e di non contaminarsi con il suo sangue (vv. 41-42). Il sangue di Polidoro, sparso gratuitamente, contamina l'uomo. Non c'è traccia, nell'episodio ariostesco, della contaminazione – il sangue di Astolfo non è stato sparso. L'ippogrifo ha fatto «cader la foglia» (VI 26, 7), e la foglia, il fogliame, è il sangue di Astolfo. Se per Polidoro c'è un nucleo umano che persiste nell'essenza arborea ([...] *Non me tibi Troia/ Externum tulit aut cruor hic de stipite manat*, vv. 42-43), e il sangue non viene dal legno, ma da lui, il mirto con cui si trova a parlare Ruggiero non perde sangue, ma fogliame. Non ha più, a differenza di Polidoro, un legame con la natura umana. L'immagine del ceppo che arde, e da cui esce aria, della strofe 27, è tutta dantesca (*Inf.* XIII 40-44). Anche in Dante, come in Virgilio, l'albero sanguina, come sanguinerà l'albero-Clorinda. Echeggia invece, per quanto riguarda Astolfo e il suo fogliame sparso, il dialogo già evocato tra Diomede e Glauco: οἷη περ

²⁴ «[...] la terra-foresta è proteiforme, animata, come in certe fiabe dotate di “potere ermeneutico” [...], che si aprono, si svolgono e si chiudono spiegando (ovvero, alla lettera, *interpretando!*) l'inganno su cui sono costruite, e come nei sogni, o negli incubi», CORRADO BOLOGNA, *La macchina del “Furioso”*, cit., pp. 101-102.

φύλλων γενεῇ τοίῃ δὲ καὶ ἀνδρῶν (*Il.* VI 146), ma con una variante: le ‘stirpi degli uomini’ non sono più *come* le ‘stirpi delle foglie’, ma *diventano* ‘stirpi di foglie’. O perlomeno questo è quanto accade a questo peculiarissimo mirto. Importante, ai fini di questo episodio, è la memoria di un altro celebre albero parlante, non un mirto, ma un pino: si tratta, come ha ben illustrato Daniel Javitch, di Idalogo, uomo-albero del *Filocolo* boccacciano.²⁵

Polidoro chiede la pace che spetta al sepolto (*Aen.* II, 41); Pier delle Vigne chiede pietà (*Inf.* XIII, 36); Idalogo chiede di essere ricordato alla sua amata (*Filocolo*, V 11); Clorinda chiede silenzio e perdono (*GL* XIII 39, 7-8). Astolfo domanda che venga tolto l’ippogrifo dall’‘arbor suo’ (VI 28, 5). Non c’è sangue, e non c’è tutta la misura dell’orrore che è tipica degli altri episodi menzionati, perché di fondo non c’è la morte, ma una vera e propria metamorfosi di stampo ovidiano, e non al livello della metamorfosi *noire* di Fradubio, che, benché vivo, sanguina e non può mutare la sua situazione fino al giudizio universale; questo si evince dalla reazione di Ruggiero, che è sì «stupefatto» (VI 29, 4), ma più che altro ha «le guance di vergogna rosse» (v. 6) per aver legato l’ippogrifo al mirto: non dolore, non orrore, ma imbarazzo per il disagio arrecato. Problematica, dunque, è la misura di Astolfo, che è albero e, come Pier delle Vigne, Clorinda e Fradubio, dice «Il nome mio *fu* Astolfo» (VI 33, 1), evidenziando così la mutata natura e l’impossibilità – o almeno così lui presume – di riottenere la propria forma primeva. La sofferenza di Astolfo, a differenza di quella di Pier delle Vigne, vessato dalle arpie, è tutta, puramente, interiore, e in questo senso assimilabile a quella di Fradubio: «basti che ’l mio mal proprio mi flagella,/ senza altra pena, senza altro dolore/ ch’a tormentarmi ancor venga di fuore» (VI 28, 6-8). Il suo «mal» è da porsi in relazione con un’espressione già esaminata, e che Astolfo pronuncerà a breve: «Leggiadro e bel fui sì, che di me accesi/ più d’una donna: e al fin me solo offesi» (VI 33, 7-8). È la bellezza proverbiale di Astolfo che lo ha condotto a farsi uomo-albero, a essere un dannato nel mondo dei vivi. Le modalità che lo hanno condotto all’isola verranno esaminate nel prossimo capitolo; qui basti menzionare il fatto che la metamorfosi è dovuta ad Alcina, stanca di avere Astolfo quale amante. La forma del mirto dunque sintetizza il percorso del desiderio del cavaliere – e mirto, in senso speculare, sarà Armida, ormai disamata da Rinaldo, rinnegata dal proprio amante.

Astolfo, uomo-albero che si farà portatore del segno di san Giorgio, e che nel suo essere vegetale ne prefigura in qualche modo la natura profonda e ‘verde’, viene in ultimo salutato da Ruggiero; si sancisce così la sua figura in una chiave assolutamente comica, e pertanto differente dai testi qui esaminati e normalmente citati in margine al testo ariostesco (Virgilio e Dante su tutti): «Ruggier quel mirto ringraziò del tutto,/ poi da lui si partì dotto ed istruito» (VI 56, 7-8). Astolfo,

²⁵ DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell’Orlando furioso*, trad. di Teresa Praloran, Mondadori, Milano 1999, pp. 112-113.

ormai mirto parlante, sa dare buoni consigli. Ruggiero lo ringrazia e se lo lascia alle spalle, riuscendo là dove altri avevano mancato. Astolfo in qualche modo è preveggen- te, perché, benché albero, sa leggere i segni, e ha notato il fatto che Ruggiero sia giunto «per non usata via» (VI 52, 1). E infatti soggiunge. «Tu saprai forse riparare al danno,/ quel che saputo mill'altri non hanno» (VI 53, 7-8). Così sarà, in effetti. Nel frattempo, Astolfo ha compiuto la necessaria tappa vegetale, e ha creato un legame con l'animale che gli permetterà di compiere le sue più strabilianti imprese. E proprio grazie all'ippogrifo costruirà la sua identità nel senso più vicino possibile al concetto di santità concepito, concepibile, nel *Furioso*.

La prima avventura di Astolfo a cavallo dell'ippogrifo avviene in un paese che ci è ormai familiare e che è stato sfondo di un'infanzia ignota e strutturalmente mitica. Astolfo giunge in Etiopia, dove incontra un personaggio che al Tasso non poteva essere sfuggito, e che evidentemente non entrò senza ragione nel suo poema:

Senapo imperator de la Etiopia,
ch'in loco tien lo scettro in man la croce,
di gente, di cittadi e d'oro ha copia
quindi fin là dove il mar Rosso ha foce;
[...].

Dismontò il duca Astolfo alla gran corte
dentro di Nubia, e visitò il Senapo.
Il castello è più ricco assai che forte,
ove dimora d'Etiopia il capo.
Le catene dei ponti e de le porte,
gangheri e chiavistei da piedi a capo,
e finalmente tutto quel lavoro
che noi di ferro usiamo, ivi usan d'oro.
(XXXIII 102, 1-4; 103)

La prima tappa di Astolfo, lungo il suo viaggio volante, è in Etiopia, presso Senapo.²⁶ La caratteristica più spiccata del suo regno è la incredibile diffusione dell'oro. Senapo è cieco («gli occhi perduti avea miseramente», XXXIII 107, 4), ed è angustiato da un'altra, più gravosa, piaga:

che, quantunque ricchissimo si chiamo,
cruciatto era da perpetua fame.

²⁶ Sulla problematicità di questo nome si è interrogato a suo tempo PIO RAJNA, *Op. cit.*, pp. 528-529, non riuscendo, sostanzialmente, a pervenire a un'origine del nome. Nel 1932, ENRICO CERULLI ha condotto al proposito uno studio, *Il volo di Astolfo sull'Etiopia*, in *Rendiconti R. Accad. Lincei*, 1932, pp. 19-38, ripreso recentemente da ALBERTO ELLI, *Storia della Chiesa Ortodossa Tawāhedo d'Etiopia*, Edizioni Terra Santa, Milano 2017, p. 273, che riassume e ben spiega, avvalendosi in particolare dello studio di CARLO CONTI ROSSINI, *Il Libro del Conoscimento e le sue notizie sull'Etiopia*, in *Bollettino della Reale Società Geografica Italiana*, V, 6, 1, 1917, pp. 656-679, il percorso del nome arabo del *negus*, 'Abd al-Ṣalīb "Servo della croce", nell'Europa occidentale grazie in particolare al *Libro del Conoscimento* del XIV secolo, e al mappamondo del genovese Angelino Dalorto, in cui comparirebbe, in riferimento al regno cristiano d'Africa, il nome dell'imperatore 'At Senap', alterazione di Abdeselib, ripreso dunque dall'Ariosto prima e dal Tasso poi.

Se per mangiare o ber quello infelice
venia cacciato dal bisogno grande,
tosto apparia l'infernal schiera ultrice,
le mostruose arpie brutte e nefande,
che col griffo e con l'ugna predatrice
spargeano i visi, e rapian le vivande;
e quel che non capia lor ventre ingordo,
vi rimanea contaminato e lordo.

E questo, perch'essendo d'anni acerbo,
e vistosi levato in tanto onore,
che, oltre alle ricchezze, di più nerbo
era di tutti gli altri e di più core;
divenne, come Lucifer, superbo,
e pensò muover guerra al suo Fattore.
(XXXIII 107, 7-8; 108; 109, 1-6)

Senapo, destinato alla fame e alla persecuzione crudele e immonda delle arpie, ha peccato, in origine, di superbia a motivo della ricchezza e della potenza del suo regno. C'è insomma una misura titanica dietro il nome di Senapo: qui è la superbia, che lo porta ad armarsi per occupare il paradiso terrestre (XXXIII 110), e nella *Liberata* è la gelosia, che lo porta a voler celare le fattezze della moglie ai «tanti occhi del cielo» (*GL XII 22, 6*). Nel *Furioso*, Senapo perde la vista e viene destinato alla fame. Nella *Liberata*, perde la moglie. L'oggetto dell'orgoglio viene dunque, in entrambi i casi, condotto alla dissoluzione. Il ricco non può nutrirsi, l'amante non può amare – e non solo: viene scalzato dalla figura divina del santo nella trasmissione dei tratti dell'erede. L'oro, segno del Senapo ariostesco, sembra passare immutato direttamente al personaggio di Clorinda, che si distingue per le venature d'oro che contraddistinguono gli snodi principali delle sue vicende: dall'oro dei capelli all'oro della veste nel combattimento finale contro Tancredi. Non ha, apparentemente, nulla a che vedere con la leggenda di san Giorgio questo Senapo ariostesco. Eppure, una traccia permane:

Ed in desperazion continua il messe
uno che già gli avea profetizzato
che le sue mense non sariano oppresse
da la rapina e da l'odore ingrato,
quando venir per l'aria si vedesse
un cavallier sopra un cavallo alato.
Perché dunque impossibil pareva questo,
privo d'ogni speranza vivea mesto.
(XXXIII 112)

E a questo punto, giunge Astolfo a cavallo dell'ippogrifo. Astolfo è incarnazione dell'impossibile, ed è oggetto inconsapevole di profezia. La reazione di Senapo è comprensibile:

[...] – Angel di Dio, Messia novello,
s'io non merto perdono a tante offese,
mira che proprio è a noi peccar sovente,

a voi perdonar sempre a chi si pente.

Del mio error consapevole, non chieggi
né chiederti ardirei gli antiqui lumi.
Che tu lo possa far, ben creder deggio,
che sei de' cari a Dio beati numi.
[...].

E di marmore un tempio ti prometto
edificar de l'alta regia mia,
che tutte d'oro abbia le porte e'l tetto,
e che dentro e fuor di gemme ornato sia;
e del tuo santo nome sarà detto,
e del miracol tuo scolpito sia. –
(XXXIII 114, 5-8; 115, 1-4; 116, 1-6)

L'arrivo di Astolfo – che, ricordiamo, già possiede qui gli speroni del santo cavaliere – è salutato al pari dell'arrivo del Messia. Astolfo cessa, in questo punto della narrazione, di appartenere alla terra. Viene salutato come un messo angelico, come un nume, come un essere superiore al quale spetta non l'errore – e di erranze e di errori Astolfo è pur paladino – ma il perdono. Senapo si offre addirittura di costruirgli un tempio in cui lodare il suo «santo nome» (XXXIII 116, 5), e in cui immortalare le sue imprese. Essere eroico, essere celeste – uno scarto non da poco per chi era un mirto purgatoriale a qualche canto di distanza. La risposta pronta e umile di Astolfo non è solo quello che ci si aspetta da un eroe:

Rispose Astolfo: – Né l'angel di Dio,
né son Messia novel, né dal cielo vegno;
ma son mortale e peccatore anch'io,
di tanta grazia a me concessa indegno.
Io farò ogn'opra acciò che'l mostro rio,
per morte o fuga, io ti levi del regno.
S'io il fo, me non, ma Dio ne loda solo,
che per tuo aiuto qui mi drizzò il volo.

Fa questi voti a Dio, debiti a lui,
a lui le chiese edifica e gli altari. –
(XXXIII 117; 118, 1-2)

La scena, trasposta in versi, adattata alle circostanze, riprende però, piuttosto puntualmente, quanto accade a Silena: dopo aver ucciso il drago, san Giorgio ottiene la riconoscenza di tutto il paese, e: *Rex autem in honorem beate Marie et beati Georgii ecclesiam mire magnitudinis construxit [...] Rex uero infinitam pecuniam sancto Georgio obtulit, qua mille accipere renuens [...]*.²⁷ Come un novello san Giorgio, insomma, Astolfo accetta l'impresa a patto che la lode vada solo a Dio. Rifiuta perciò di avere un tempio per sé, ma chiede a Senapo di costruire chiese e altari al Creatore. Non eroe, dunque,

²⁷ IACOPO DA VARAGINE, *Legenda aurea*, cit., LVI 70, 72, pp. 442-444.

in questo episodio, ma santo. Le sue imprese non vanno ad accrescere la sua fama, ma quella divina, e non si giocano su un registro terreno, ma ultraterreno. La vicenda di Astolfo assume infatti un valore ultraterreno, pur restando nell'ambito comico, proprio a partire da quello che succede alle arpie. Astolfo non le uccide, ma le guida, da sdegnoso messo celeste, all'inferno. Le arpie stesse, nella configurazione che hanno, riportano ancora una volta alla vicenda di san Giorgio e il drago, riscrivendone però il combattimento. Le arpie, dalle «man rapaci», dal «grande e fetido [...] ventre», hanno una «lunga coda,/ come di serpe che s'aggira e snoda» (XXXIII 120, 6-8). Sono, insomma, vere e proprie donne-drago. Ma Astolfo è un san Giorgio *sui generis*, che per di più non ha la lancia fatata con sé. Dopo qualche colpo di spada che «senza effetto cala» (XXXIII 122, 4), il paladino si risolve a usare il corno. Si premura di far turare gli orecchi a tutti gli astanti (XXIII 124), e poi si lancia all'attacco di queste orride sirene. Astolfo le caccia nell'Inferno, ma, non pago, «[...] si pensò d'entrarvi dentro,/ e veder quei c'hanno perduto il giorno» (XXXIV 5, 1-2).

Delicatissimo è il contatto infero per ogni mortale. Odisseo viene iniziato da Circe (*Od.* X 501 sgg); Enea riceve istruzioni dalla Sibilla (*Aen.* VI 124 sgg.); Orfeo, non invitato, osa scendere accompagnato dal proprio canto (*Met.* X 11 sgg.); Psiche discende grazie ai consigli della torre (Ap., *Met.* VI, 17-18), e perfino il conte Leccafondi verrà accompagnato fino all'entrata dall'amico Dedalo (*Paralipomeni* VIII, 2 sgg.). Ben nota, poi, è l'intessitura dantesca al riguardo: è necessario l'intervento mariano e di Lucia, delle quali Beatrice si fa intermediaria con Virgilio (*Inf.* II 58 sgg.), e 'l'altro viaggio', inoltre, richiede una guida. Molto diversa è la discesa di Astolfo, che è casuale e mossa solo da pura curiosità.²⁸ In tutto questo, il cavaliere non ricerca alcuna guida, né tantomeno chiede alcun permesso:

– Di che debbo temer (dicea) s'io v'entro,
che mi posso aiutar sempre col corno?
[...].

De l'alato destrier presto discese,
e lo lasciò legato a un arbuscello:
poi si calò ne l'antro, e prima prese
il corno, avendo ogni sua speme in quello.
(XXXIV 5, 5-6; 6, 1-4)

Orizzonte e speranza di Astolfo è la sfera del sovrannaturale, che ricade però nella magia, e non nel divino. 'Santo' eretico, dunque, è il cavaliere: ben diverso da Clorinda, che confidava solo nella propria spada, e dunque nel proprio valore («trattiamo il ferro pur noi cavalieri:/ quest'arte è nostra, e 'n questa sol si spera», II 51, 7-8), e diverso dal san Giorgio della *Legenda aurea*, che si accinge a

²⁸ «[...] nel viaggio di Astolfo tutto è casuale, e la curiosità si svolge per anelli successivi, al di fuori di ogni disegno iniziale», GENNARO SAVARESE, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Bolzoni, Roma 1984, p. 81.

combattere contro il drago *in Christi nomine* (LVI 50). Astolfo agisce in base alla propria tracotanza, alla mancanza di limiti che si pone, e confidando totalmente in un oggetto fatato; tuttavia, un limite c'è: Astolfo potrà parlare solamente con Lidia, anima infera «al fumo eternamente condannata» per essere stata «spiacevole ed ingrata» al suo non amato amante (XXXIV 11, 4-6). Dopo aver ascoltato la storia dell'anima infelice, Astolfo, a motivo della caligine, si rende conto «ch'andare un palmo sol più non gli lice» (XXXIV 44, 5). A questo punto, dunque, comincia la risalita verso la terra dei vivi. Dopo una sorta di purificazione necessaria (XXXIV 47) si rimette in viaggio:

Poi monta il volatore, e in aria s'alza
per giunger di quel monte in su la cima,
che non lontan con la superna balza
dal cerchio de la luna esser si stima.
Tanto è il desir che di veder lo 'ncalza,
ch'al cielo aspira, e la terra non stima.
(XXXIV 48, 1-6)

Il cavaliere, sulla scorta di Senapo, sceglie la scalata verso il cielo, scalata strutturalmente titanica e babelica, intrinsecamente ribelle.²⁹ Si dice infatti che «al cielo aspira» e «non stima» la misura a lui naturale, quella terrena, adamica, mortale (XXXIV 48, 6). Questo 'pazzo', comunque, non viene reputato una vera minaccia dai celesti, quanto invece un valido strumento. Giunto al Paradiso terrestre, snodo della rovina di Senapo, Giovanni, che lo accoglie, gli ricorda, accondiscendente ma non troppo:

[...] – O baron, che per voler divino
sei nel terrestre paradiso asceto;
come che né la causa del camino,
né il fin del tuo desir da te sia inteso;
pur credi che non senza alto misterio
venuto sei da l'artico emisferio.

Per imparar come soccorrere déi
Carlo, e la santa fé tor di periglio
venuto meco a consigliar ti sei
per così lunga via, senza consiglio.
Né a tuo saper, né a tua virtù vorrei
ch'esser qui giunto attribuissi, o figlio;
che né il tuo corno, né il cavallo alato
ti valea, se da Dio non t'era dato.
(XXXIV 55, 3-8; 56)

²⁹ «Nei due protagonisti di una stessa avventura (almeno per la prima parte), Senapo e Astolfo, si contrappongono due civiltà, due mondi, quello biblico medievale (si pensa a Nembrot, all'Ulisse di Dante) dove la curiosità di conoscenza è inseparabile dall'infrazione di decreti divini, e perciò inesorabilmente punita, e un mondo nel quale le uniche proibizioni sono quelle inerenti alle possibilità dei mezzi dei quali si dispone, siano essi ordinari o straordinari», GENNARO SAVARESE, *Op. cit.*, p. 82; in realtà, però, Astolfo si muove inconapevole di un mandato divino, ed è in virtù di tale mandato che può godere di tanta straordinaria libertà.

Il punto che rileva Giovanni, novello Apollo volto a un novello Diomede, è evidentemente un *punctum dolens*. Astolfo incassa e non favella. La dimensione paradisiaca è il culmine dell'esperienza del meraviglioso, tanto che ritiene che «[...] sia al ciel ed a natura in ira/ questo ch'abitian noi fetido mondo» (XXXIV 52, 6-7). Come il Cavaliere della Rossa Croce che dinanzi alla visione della Gerusalemme celeste rinnega Pantea (I, x 58), Astolfo rinnega la misura terrena e tutto ciò che finora ha visto, spinto dalla sua insaziabile curiosità. Il paladino, dunque, che ha agito sotto la spinta misteriosa e non riconosciuta della divinità, strumento inconsapevole del divino, nonostante la sua tracotanza e l'ὕβρις che lo hanno distinto, è portatore unico, privilegiato, di salvezza. È a tutti gli effetti un "briccone divino",³⁰ un *fool* che agisce spinto da una carica ignota, che non riconosce e a cui si affida felicemente, furbescamente. Che sia un *fool* è manifesto. Sulla luna, quando trova il senno di Orlando, «Del suo gran parte vide il duca franco» (XXXIV 84, 3); e se è vero che Giovanni gli consente di riprenderselo, è anche vero che, nonostante per un po' viva saggiamente, «[...] uno error che fece poi, fu quello/ ch'un'altra volta gli levò il cervello» (XXXIV 86, 7-8).³¹ In nota, Marcello Turchi riferisce che questo errore sarà raccontato nei *Cinque canti*,³² dove infine ad Astolfo toccherà misurarsi con i propri mostri e con il proprio drago. A quest'ultimo giro giorgesco conviene volgersi adesso.

3. Inabissarsi nel proprio drago

Prima di accedere al mondo dei *Cinque canti* conviene ritornare per un momento all'isola di Alcina. Il mirto parlante che è Astolfo racconto a Ruggiero quale sia la cagione del suo «mal» (VI 28, 6). Astolfo comincia la narrazione della sua vicenda a partire da un'avventura con Rinaldo e altri cavalieri:

E come la via nostra e il duro e fello
 distin ci trasse, uscimmo una matina
 sopra la bella spiaggia, ove un castello
 siede sul mar, de la possente Alcina.
 Trovammo lei ch'uscita era di quello,
 e stava sola in ripa alla marina;
 e senza rete e senza amo traeva
 tutti li pesci al lito, che volea.

Veloci ci correvano i delfini,
 vi venia a bocca aperta il grosso tonno;

³⁰ Sulla forza benefica della figura del "briccone", e sulla sua capacità di guaritore – nel *Furioso*, appunto, è Astolfo a riportare a Orlando il senno perduto e a far sì che venga rimesso al posto giusto attraverso il naso, si veda CARL GUSTAV JUNG, KÁROLY KERÉNYI, PAUL RADIN, *Il briccone divino*, cit., pp. 104 e 178-179.

³¹ Come fa notare Corrado Bologna, in *La macchina del "Furioso"*, cit., p. 199, l'Ariosto sceglie per titolo il termine *Furioso*, «termine che riconduc[e] alla cultura e alla mitologia classica, ad *Hercules reso furens*, cioè *furiosus*, da una donna, alle Furie infernali». Non a caso, la furia di Astolfo, sulla scorta di quella di Orlando, sarà nei *Cinque canti* di natura amorosa.

³² MARCELLO TURCHI, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, cit., vol. 2, nt. 59, p. 952.

i capidogli coi vecchi marini
vengon turbati dal loro pigro sonno;
muli, salpe, salmoni e coracini
nuotano a schiere in più fretta che ponno;
pistrichi, fisiteri, orche e balene
escon del mar con mostruose schiene.

Veggiamo una balena, la maggiore
che mai per tutto il mar veduta fosse:
undeci passi e più dimostra fuore
de l'onde salse le spallacce grosse.
Caschiamo tutti insieme in uno errore,
perch'era ferma e che mai non si scosse:
ch'ella sia una isoletta ci credemo,
così distante ha l'un da l'altro estremo.
(VI 35-37)

Alcina, sulla spiaggia, pesca miracolosamente una serie di creature marine, creature che già attingono al mondo del meraviglioso – e del mostruoso (si pensi appunto alle «mostruose schiene», VI 36, 8). Tra questa massa che Alcina fa uscire dal mare si staglia una balena, non immediatamente riconosciuta come tale. La balena sembra infatti, agli occhi di tutti i cavalieri, «una isoletta» (VI 37, 7). Ingannevole, dunque, la forma del mostro, e, in parallelo, ingannevole la forma del mostro-Alcina, che si avvicina ai paladini «[...] con allegra faccia/ con modi graziosi e riverenti» (VI 39, 1-2). L'incanto di Alcina risiede nelle parole: «Alcina i pesci uscir facea de l'acque/ con semplici parole e puri incanti» (VI 38, 1-2). Non si avvale di rete o di amo per catturare i pesci (VI 35, 7-8), ma li utilizza a loro volta come reti e ami per catturare i cavalieri, cui la maga tende un'ulteriore trappola, la trappola del desiderio:

[...] – Cavallier, quando vi piaccia
far oggi meco i vostri alloggiamenti,
io vi farò veder, ne la mia caccia,
di tutti i pesci sorti differenti:
[...].

E volendo vedere una sirena
che col suo dolce canto acheta il mare,
passian di qui fin su quell'altra arena,
dove a quest'ora suol sempre tornare. –
E ci mostrò quella maggior balena,
che, come io dissi, una isoletta pare.
Io che sempre fui troppo (e me n'incresce)
volenteroso, andai sopra quel pesce.
(VI 39, 3-8; 40)

Il “desiderio degli occhi” di neotestamentaria memoria è ciò che finisce per adescare Astolfo, la cui colpa, infine, viene scoperta, e risulta concretizzarsi nell'essere «troppo [...] / volenteroso» (VI 40, 7-8). “Volenteroso”, ossia, secondo il *Dizionario della Crusca*, «Disideroso, Bramoso. Lat. *cupidus*.

Gr. ἐπιθυμητικός». Il problema di Astolfo risiede dunque nel desiderio;³³ Astolfo non sa porre limiti a ciò che vuole – non sa porre limiti a se stesso, come le sue avventure dimostrano. Viene pertanto rapito dal proprio mostro, che si incarna nella balena, a differenza degli altri, più saggi, paladini:

Rinaldo m'accennava, e similmente
Dudon, ch'io non v'andassi: e poco valse.
La fata Alcina con faccia ridente,
lasciando gli altri dua, dietro mi salse.
La balena, all'ufficio diligente,
nuotando se n'andò per l'onde salse.
di mia sciochezza tosto fui pentito;
ma troppo mi trovai lungi dal lito.
(VI 41)

Credendo, con l'ingenuità di un bambino, alla promessa di assistere a un portento (alla manifestazione di una sirena, per l'appunto, cioè di una creatura femminile affascinante e mostruosa insieme),³⁴ Astolfo, che non riconosce Alcina quale figura pericolosa, e non riconosce, pertanto, neppure il proprio drago, si unisce all'alleanza che soggiace tra maga e balena senza resistenza alcuna. A differenza del Rinaldo tassiano e del Cavaliere della Rossa Croce, Astolfo non si desta mai dall'incanto della maga e diventa vittima della donna, proprio come accaduto a Fradubio con Duessa. Il paladino non smette di amarla e non se ne allontana. È oggetto di Alcina fino alla fine:

Quando credea d'esser felice, e quando
credea ch'amar più mi dovesse Alcina,
il cor che m'avea dato si ritolse,
e ad altro nuovo amor tutta si volse.
(VI 49, 5-9)

Astolfo non cambia: così come aveva ignorato i segni di Rinaldo e di Dudone (VI 41, 1-2), allo stesso modo non riconosce i segni del mutato cuore di Alcina. A questo punto, perché non vada per il mondo a raccontare della «vita lasciva» di Alcina (VI 51, 2) – e si badi, questo è evidentemente un punto che Astolfo ha in comune con la maga, come ha lui stesso ammesso, dicendo di essere «troppo [...] / volenteroso» (VI 40, 7-8) – viene trasformato in albero. Sarà Ruggiero a porre fine all'incantesimo e a vedere Alcina per quello che è, «donna sì laida, che la terra tutta/ né la più vecchia avea né la più brutta» (VII 72, 7-8). Astolfo non impara dai propri errori, e non mette freno al proprio desiderio, che si fa, appunto, tracotanza. Le parole dell'apostolo Giovanni, bonarie ma sottili, non lo toccano – come non lo toccano i gesti di Rinaldo e di Dudone in riva al mare. In questa prospettiva dunque si intesse

³³ Altro tratto tipico del “briccone divino”: cfr. CARL GUSTAV JUNG, KÁROLY KERÉNYI, PAUL RADIN, *Il briccone divino*, cit., p. 138.

³⁴ Importante, a questo riguardo, lo studio di ROGER CAILLOIS, *I demoni meridionali*, a cura di Carlo Ossola, Bollati Boringhieri, Torino 1988, in particolare pp. 26-31.

un ulteriore episodio, che, come sappiamo, non verrà accolto nell'edizione definitiva del *Furioso*, ma che pure, nonostante l'esclusione da parte dell'autore, riveste, nella nostra ricostruzione del personaggio, un qualche significato.

Astolfo, che sembra accorgersi dei propri errori e che fa di Ruggiero il proprio confessore sull'isola di Alcina, non ha ancora imparato la lezione. In un orizzonte nuovamente fantastico, i due paladini si rincontrano in uno scenario parallelo a quello dell'isola di Alcina. Questa volta, Ruggiero non giunge dal cielo, ma dal mare; Astolfo ripercorre invece lo stesso percorso, dalla spiaggia alla perdizione. Ruggiero, a bordo di una nave, assiste a uno spettacolo inaspettato:

Avea Ruggier lasciato poche miglia
Tariffa dietro, e da la destra sponda
vede le Gade, e più lontan Siviglia,
e ne le poppe avea l'aura seconda;
quando a un tratto di man, con maraviglia,
un'isoletta uscir vide de l'onda:
isola pare, et era una balena
che fuor dal mar scopria tutta la schiena.
(CC, IV 13)

La balena si manifesta nello stesso modo, aparendo cioè, per dimensioni, pari a «un'isoletta» (v. 6). Nei *Cinque canti*³⁵ l'Ariosto ne mette maggiormente in luce l'aspetto mostruoso: la balena viene infatti, nelle strofe a seguire, definita come il «gran mostro» (IV 14, 1) e «il pesce orrendo» dallo «smisurato fianco» (IV 15, 4, 7). Dopo uno scontro e l'incendio della nave, Ruggiero si getta in acqua, ed è a questo punto che la balena lo inghiotte. Il procedimento narrativo è appunto del tutto speculare a quello del canto VI del *Furioso*: Ruggiero vive una vicenda eroica e viene trascinato da una creatura fantastica in un'altra dimensione, dove, incredibilmente, incontra Astolfo, il cugino di Bradamante. Lo schema si ripete, con alcune importanti variazioni. Se l'isola di Alcina appariva come un *locus amœnus*, un mondo infero e minaccioso, ma dall'aspetto gradevole e dalla sospetta perfezione, qui il cavaliere viene invece subito portato a pensare di essere sceso all'inferno (CC IV 33). Nel frattempo, inoltre, Ruggiero è stato battezzato (CC IV 34, 1-2). L'orizzonte di un altrove, curiosamente, non è più quello di un luogo di delizie, ma di punizione per misfatti non riconosciuti da Ruggiero. Comunque, nonostante l'oscurità del ventre della balena, Ruggiero sembra risplendere di luce propria,

³⁵ Sulla datazione e il rifiuto di integrare i *Cinque canti* all'interno del *Furioso* si rimanda in particolare a CARLO DIONISOTTI, *Per la data dei "Cinque canti"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVII (1960), pp. 1-40; CESARE SEGRE, *Appunti sulle fonti dei "Cinque canti"* e *Studi sui "Cinque canti"* in *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa 1966, pp. 97-109; 121-177; LANFRANCO CARETTI, *Storia dei Cinque Canti*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque Canti*, a cura di Lanfranco Caretti, Corbo & Fiore, Venezia 1974, pp. XIII-XV; CORRADO BOLOGNA, *La macchina del "Furioso"*, cit., pp. 79-81; Sergio Zatti, *Introduzione*, in LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso e Cinque canti*, a cura di R. Ceserani, S. Zatti, Torino 1997, vol. II, pp. 1633-1651; per una disamina delle illustrazioni del canto IV si veda ANDREA TORRE, *Illustrando i Cinque Canti*, in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, a cura di Lina Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2014, in part. pp. 234-235.

come nota un vecchio amante di Alcina che abita all'interno della balena da moltissimi anni, e che Ruggiero, di prima istanza, scambia per Caronte. Il vecchio si accorge della presenza del cavaliere a motivo dello «splendor» che «[...] feria l'armi e si spargea per l'ombra» (CC IV 37, 3-4). Questa vicenda, come è noto, si interrompe prima che vi sia un esito da parte dei cavalieri, ma è verosimile pensare che sia Ruggiero colui che, come già avvenuto nel canto VI del *Furioso*, ucciderà la balena e porterà in salvo gli amanti di Alcina. Non sarebbe dunque casuale la permanenza dello splendore del paladino anche all'interno del mostro, se, come si è già avuto modo di considerare, splendore e drago sono termini correlati l'uno all'altro.³⁶ Del resto, Ruggiero è colui che è destinato a uccidere, alla fine del *Furioso*, il drago-Rodomonte, sanguinario guerriero pagano dalla forza mitica (XVI 87; XVII 9), dalla corazza di scaglie di drago (OF XIV 117-119; XVI 21; XVIII 12) e paragonato al serpente (XVII 11), che si pone a guardia di un fossato (XXXV 40) e che poi si nasconde per lungo tempo dentro una grotta (XXXV 52; XLIV 102). Il segno dell'armatura rappresenta comunque, per Ruggiero, il conforto di essere ancora in vita (CC IV, 38, 5-8), conforto tuttavia non sufficiente nell'orizzonte dei *Cinque canti*, in cui il cielo viene svuotato in due soli versi attraverso le parole del vecchio: «[...] non converrà ch'aspetti/ riveder mai più gli uomini beati» (IV 45, 6-7), in cui appunto gli «uomini beati» sono semplicemente coloro che abitano al di fuori del ventre del mostro.

L'incontro con Astolfo è nuovamente momento di confessione da parte del paladino inglese. Dopo le lacrime e gli abbracci:

Astolfo poi così la lingua sciolse:

– Dal mio peccato (che accusar non voglio
la mia fortuna) questo mal mi avviene.
(IV 53, 8; 54, 1-2)

Già nel canto VI del *Furioso* Astolfo parlava di «mal» (VI 28, 6). Se nel canto VI il paladino aveva lasciato più sfumata la questione del proprio desiderio, qui le tinte si fanno più fosche. Astolfo menziona chiaramente il peccato (CC IV 54, 1), e lo racconta nei dettagli. Fulcro del peccato è uno «scelerato amore» (IV 56, 8) che va contro ogni nozione di onestà e di onore e si concretizza – grave onta per un cavaliere – in un gesto di «violenza» (IV 57, 8). Astolfo vuole in sostanza violare una donna sposata, e per farlo riesce a rapirla. Fortunatamente, la donna si sottrae a lui, e Astolfo viene gettato in mare per il comando del marito. Da allora Astolfo vive all'interno della balena che lo ha inghiottito per ordine di Alcina. Astolfo dice: «ogni speranza è tolta» (IV 74, 4). A questo punto Ruggiero interviene, desiderando a tutti i costi distogliere il paladino dalla disperazione: pone al

³⁶ *Supra*, II.5.1.

primo posto l'importanza di avere fede in Dio e nel fatto che Egli interverrà a loro favore. Astolfo, alle parole del neoconvertito Ruggiero, così risponde:

– Questo ogni buon cristian de' tener certo.
Non scese in terra Dio, né con noi visse,
né in vita e in morte ha tanto mal sofferto,
perché il nimico suo dipoi venisse
a riportar di sua fatica il merto.
Quel che sì ricco prezzo costò a lui.
non lascerà sì facilmente altrui.

Non manchi in noi contrizione e fede,
e di pregar con purità di mente;
che Dio non può mancarci di mercede:
Egli lo disse, e il dir suo mai non mente.
Scritto ha nel suo Evangelio: «Ch'in me crede,
uccide nel mio nome ogni serpente,
il venen bee senza che mal gli faccia,
sana gli infermi e gli demoni scaccia.»
(IV 80, 2-8; 81)

Il cambiamento di Astolfo è radicale. Dalla disperazione più nera, si volge alla luce della speranza. E non è un caso, evidentemente, che di tutti i passi evangelici l'Ariosto scelga di far citare ad Astolfo il passo spurio di *Marco* 16, 18, dove appunto si menziona la capacità di maneggiare i serpenti. Il cavaliere, grazie alle parole di Ruggiero, sembra infine determinato a combattere il mostro che già lo aveva reso prigioniero in passato e con il quale non si era mai confrontato – la balena, *stricto sensu*, o Alcina, che ne era signora. Propone poi a Ruggiero di provare a convertire gli altri prigionieri, che sono musulmani. Il suo discorso – l'ultimo che pronuncerà nei *Cinque canti*, termina su questa immagine:

E Dio, tutti vedendone fedeli
pregar la sua clemenza che n'aiute,
dal fonte di pietà scender dai cieli
farà qua dentro un fiume di salute.
(IV 84, 1-4)

Il «fiume di salute» sembra evocare l'immagine di *Ezechiele* 47, 1-12 e di *Apocalissi* 22, e non può non ricordarci la stessa situazione in cui si ritrova il Cavaliere della Rossa Croce nel combattimento ultimo contro il drago, quando il cavaliere, forte di quel fiume, diventerà ciò che doveva essere.³⁷ Questa trasformazione presagita è strutturalmente in perfetto allineamento con la fiaba e il mondo antico; ricordando le parole di Campbell:

³⁷ *Supra*, II.5.1.

[...] il varco della soglia è una sorta di autoannientamento. [...] invece di procedere verso l'esterno, oltre i confini del mondo visibile, l'eroe muove verso l'interno per rinascere. [...] Il tempio interiore, il ventre della balena, e la terra beata che giace oltre i confini del mondo, sono la stessa cosa. [...]. Essi illustrano il fatto che il devoto, nell'entrare nel tempio, subisce una metamorfosi, poiché si sveste, come una serpe della propria spoglia, delle proprie qualità secolari e le lascia fuori. [...]. In senso allegorico, dunque, l'ingresso nel tempio e il tuffo dell'eroe nella gola della balena costituiscono due avventure identiche, e simboleggiano entrambe, in linguaggio figurato, l'atto accentratore di vita, innovatore di vita.³⁸

A questo punto, perciò, il briccone è pronto a consacrarsi quale uccisore di draghi, o quantomeno quale aiutante all'altezza della situazione. L'Ariosto, però, si ferma prima, e non concede al suo paladino inglese quest'ultima metamorfosi: Astolfo non diventerà un santo briccone, dunque, ma permarrà quale briccone portatore del sigillo del sacro, con tutte le contraddizioni che questo porta con sé.

³⁸ JOSEPH CAMPBELL, *Op. cit.*, pp. 111-113.

Bibliografia

Fonti principali

- LUDOVICO ARIOSTO, *Cinque canti*, a cura di Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino 1977
LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso e Cinque canti*, a cura di R. Ceserani, S. Zatti, Torino 1997
LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Marcello Turchi, Garzanti, Milano 2000
LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Cristina Zampese, introduzione e commento di Emilio Bigi, indici di Piero Floriani, BUR, Milano 2016
Biblia Sacra, iuxta Vulgatam Versionem, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1994
IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana coordinata da Francesco Stella, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Milano, Biblioteca Ambrosiana 2007
EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, a cura di Luca Manini, Introduzione di Thomas P. Roche jr., Bompiani, Milano 2012
The Poetical Works of Edmund Spenser, edited with Critical Notes by J.C. Smith and E. De Selincourt, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1950
TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, a cura di Ettore Mazzali, Einaudi, Torino 1976
TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, BUR, Milano 2009
TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Fredi Chiappelli, Rusconi, Milano 1982
TORQUATO TASSO, *La Gerusalemme Liberata*, a cura di G. A. Scartazzini, F. A. Brockhaus, Leipzig 1871
TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata*, a cura di L. Bonfigli, Laterza, Bari 1934
TORQUATO TASSO, *Gerusalemme conquistata*, Ms. vind. lat. 72 della biblioteca nazionale di Napoli, a cura di Claudio Gigante, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010
TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1854
TORQUATO TASSO, *Lettere poetiche*, Fondazione Pietro Bembo / Guanda, Milano-Parma 1995

Opere miscellanee e collettanee

- Arte e letteratura fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di Gianluca Ameri, Genova University Press 2017, pp. 62-79
Bibliotheca Sanctorum, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Città Nuova Editrice, Roma 1965
A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language for Readers of English, by Ernest Klein, Carta-The University of Haifa, Jerusalem 1987
Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, Pierre Chantraine, Éditions Klincksieck, Paris 1968
Etymological Dictionary of Greek, Robert Beekes, Brill, Leiden-Boston 2010
Grande Dizionario della Lingua, a cura di Salvatore Battaglia, UTET, Torino 1971
A Greek-English Lexicon compiled by Henry George Liddell and Robert Scott, Revised and Augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the Assistance of Roderick McKenzie, Clarendon Press, Oxford 1996
Galassia Ariosto. Il modello editoriale dell'Orlando Furioso dal libro illustrato al web, a cura di Lina Bolzoni, Donzelli Editore, Roma 2017
Lessico Intellettuale Europeo alla scheda 46. *Phantasia-Imaginatō. V Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma, 9-11 gennaio 1986)*. Atti a cura di M. Fattori e M. Bianchi, 1988
Letters and Papers, Foreign and Domestic, of the Reign of Henry VIII, a cura di James Gairdner, 21 voll., London, Her Majesty's Stationery Office, 1962-1910
Lettura della «Gerusalemme liberata», a cura di Franco Tomasi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005
Lexicon Homericum, H. Ebeling, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1987
The Oxford Dictionary of English Etymology, edited by C. T. Onions with the assistance of G. W. S. Friedrichsen and R. W. Burchfield, Clarendon Press, Oxford 1966
Mantegna 1431-1506, a cura di Giovanni Agosti e Dominique Thiébaud, Musée du Louvre, Parigi 2008
San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště, a cura di Loredana Olivato e altri, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1991
The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles, prepared by William Little, H. W. Fowler, J. Coulson, revised and edited by C. T. Onions, Clarendon Press, Oxford 1933
Torquato Tasso e la cultura estense, a cura di Gianni Venturi, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1999

Singoli contributi critici: monografie, saggi, articoli

- MASSIMO ANGELINI, *Le meraviglie della generazione. Voglie materne, nascite straordinarie e imposture nella storia della cultura e del pensiero medico (secoli XV-XIX)*, con postfazione di Paolo Aldo Rossi, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012
- LAURA BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme liberata»*, Longo Editore, Ravenna 1996
- GUIDO BALDASSARRI, *La prosa del Tasso e l'universo del sapere*, in AA.VV., *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1999
- GUIDO BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Bulzoni, Roma 1982
- THERESA BANE, *Encyclopedia of Fairies in World Folklore and Mythology*, McFarland & Co., Jefferson (North Carolina) and London, 2013
- GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *La fine dell'eroina*, in «Lettere Italiane», 51, 4, ottobre 1999, pp. 542-566
- ALVARO BARBIERI, LORENZO RENZI, *L'efebo e l'amazzone: prove premaritali di struttura iniziatica*, in AA.VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Sismel, Firenze 2007, vol. 2, pp. 1685-1723
- KATHLEEN BASFORD, *The Green Man*, D. S. Brewer, Cambridge 1998
- BRUNO BASILE, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pacini Editore, Pisa 1984
- BRUNO BASILE, *Il tempo e la memoria. Studi di critica testuale*, Mucchi, Modena 1996
- JOHN B. BENDER, *Spenser and Literary Pictorialism*, Princeton University Press, Princeton 1972
- MARTIN BERNAL, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, vol. I: *The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, Free Association Books, London 1987
- VITTORIO BERTOLDI, *Un ribelle ne' regno dei fiori. I nomi romanzi del Colchicum autumnale L. attraverso il tempo e lo spazio*, Olschki, Ginevra 1923
- CORRADO BOLOGNA, *La macchina del Furioso. Lettura dell'«Orlando» e delle «Satire»*, Einaudi, Torino 1996
- CORRADO BOLOGNA, *Traduzione e fortuna dei classici italiani: I. Dalle origini al Tasso*, Einaudi, Torino 1994
- JOCELYNE BONNET, *Nascere sotto i cavoli. Un approccio etnologico a questo mito culturale*, in *Figure femminili protettrici dell'infanzia*, a cura di Antonella Caforio, Pubblicazioni dell'I.S.U., Università Cattolica, Milano 2002, pp. 135-146
- STEFANO BORSI, *Paolo Uccello*, Giunti, Milano 1999
- PAOLO BRAGHIERI, *Il testo come soluzione rituale. Gerusalemme Liberata*, Pàtron Editore, Bologna 1978
- ANGELO BRELICH, *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso con una nota di Corrado Bologna*, Adelphi, Milano 2010
- JACQUES BROUSSE, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, trad. a cura di Gioia Angiolillo Zannino, BUR, Milano 2016
- ROGER CAILLOIS, *I demoni meridionali*, a cura di Carlo Ossola, Bollati Boringhieri, Torino 1988
- ROBERTO CALASSO, *Ka*, Adelphi, Milano 1996
- EMANUELA CALCATERA, *Ecate Signora dei limina. Una rilettura delle fonti più antiche*, «Mythos» 3 (2009), pp. 93-115
- ITALO CALVINO, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, Mondadori, Milano 1995
- JOSEPH CAMPBELL, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino 2016
- RICCARDO CAPOFERRO, *Frontiere del racconto: letteratura di viaggio e romanzo in Inghilterra (1690-1750)*, Meltemi Editore, Roma 2007
- RITA CAPRINI, *San Giorgio e altri uccisori di draghi tra Genova, il Mediterraneo e il mondo germanico*, in *Arte e letteratura fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, a cura di Gianluca Ameri, Genova University Press 2017, pp. 62-79
- FRANCO CARDINI, *Le piante magiche*, in AA.VV., *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo, 30 marzo-5 aprile 1989*, Fondazione CISAM, Spoleto 1990, vol. 2, pp. 623-658
- GIOVANNI CARERI, *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Il Saggiatore, Milano 2010
- ANNA MARIA CARINI, *I postillati barberiniani del Tasso*, in «Studi tassiani», XII, (1962), pp. 98-110
- FREDERIC IVES CARPENTER, *Spenser's Cave of Despair*, in «Modern Language Notes», 12, 5, 1897, pp. 129-137
- CLAUDIO CASTELLETI, *Pirro Ligorio e la Magna Mater. Interpretazioni iconografiche, allegoriche e sincretistiche della dea Cibeles dall'Antichità al Cinquecento*, in «Horti Hesperidum», I, 2011, 1, pp. 75-133
- ALBERTO CASTELLI, *La Gerusalemme liberata nella Inghilterra di Spenser*, Società Editrice Vita e Pensiero, Milano 1936
- ALFREDO CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano 1996
- ENRICO CERULLI, *Il volo di Astolfo sull'Etiopia*, in *Rendiconti R. Accad. Lincei*, 1932, pp. 19-38

- ALISON A. CHAPMAN, *The Politics of Time in Edmund Spenser's English Calendar*, in «Studies in English Literature», 1500-1900, Vol. 42, No. 1, *The English Renaissance* (Winter, 2002), pp. 1-24
- FREDI CHIAPPELLI, *Il conoscitore del caos. Una «vis abditā» nel linguaggio tassesco*, Bulzoni Editore, Roma 1981
- GIANNA CHIESA ISNARDI, *I miti nordici*, Longanesi, Milano 1991
- MICHEAL COLLINS, *St George and the Dragons. The Making of English Identity*, Fonthill, 2018
- DALILA COLUCCI, «... in vari pensier divide e parte / l'incerto animo suo»: *simbologia del doppio e dinamiche sospensive nel VI canto della Gerusalemme Liberata*, in «Italian Culture», XXXIII, 1, March 2015, pp. 16-38
- SILVIA CONTARINI, *Una retorica degli affetti: dall'epos al romanzo*, Pacini Editore, Pisa 2006
- CARLO CONTI ROSSINI, *Il Libro del Conoscimento e le sue notizie sull'Etiopia*, in *Bollettino della Reale Società Geografica Italiana*, V, 6, 1, 1917, pp. 656-679
- MARIA CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 1983
- ANNA MARIA CRINÒ, *Antologia spenseriana*, Fiorini Ghidini, Verona 1966
- MICHELE CROESE *Tancredi e Clorinda al paragone. Genesi, riformulazione, traduzioni e trasmutazione di un archetipo*, tesi di dottorato presso l'Università di Genova (Facoltà di Lingue e Letterature Straniere)
- FRANZ CUMONT, *Le religioni orientali nel paganesimo romano*, Edizioni Ghibli, Milano 2013
- SILVIO CURLETTO, *L'immaginazione e il concepimento. Fortuna di una teoria embriogenetica e di un mito letterario*, in «Maia», III, anno LII, settembre-dicembre 2000, pp. 533-564
- ERNST CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 2006
- FRANCESCA D'ALESSANDRO, *Torquato Tasso e alcuni commenti cinquecenteschi al Petrarca*, in «Aevum», 76, Fasc. 3 (Settembre-Dicembre 2002), pp. 737-759
- DANIELA DELCORNO BRANCA, *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze 1973
- MARIE DELCOURT, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'Antiquité classique*, Presses universitaires de Liège, Liège 1986
- HYPPOLITE DELEHAYE, *Le leggende agiografiche*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1910
- HIPPOLYTE DELEHAYE, *Les origines du culte des martyrs*, Société des Bollandistes, Bruxelles 1933
- DANTE DELLA TERZA, *Tasso e Dante*, «Belfagor», XXV, luglio 1970, pp. 395-418
- RENATO DEL PONTE, *Dei e miti italici*, ECIG, Genova 1999
- ARNALDO DI BENEDETTO, *Un esempio di poesia tassiana (il canto XII della Liberata)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 169, 1992, pp. 510-529
- GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino 2001
- CARLO DIONISOTTI, *Per la data dei "Cinque canti"*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVII (1960), pp. 1-40
- MARIA LUISA DOGLIO, *L'arte delle lettere. Idea e pratica della scrittura epistolare tra Quattro e Seicento*, il Mulino, Bologna 2000
- ENRICA DOMENICALI, *S. Giorgio e gli Estensi. Il santo e l'unicorno contro il drago*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1991, pp. 116-122
- WILLIAM EAMON, *Science and the Secrets of Nature. Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton University Press, Princeton 1994
- MIRCEA ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, BUR, Roma 2006
- ALBERTO ELLI, *Storia della Chiesa Ortodossa Tawāhedo d'Etiopia*, Edizioni Terra Santa, Milano 2017
- CAROLLY ERICKSON, *Elisabetta I, la vergine regina*, traduzione italiana di Cristina Saracchi, Mondadori, Milano 2018
- MICHELE FEO, «Pallida no, ma più che neve bianca», in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 152, 1975, pp. 321-361
- GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *Astolfo (storia di un personaggio)*, in «Convivium», 29, 1961, pp. 513-530
- FRANCESCO FERRETTI, *Narratore notturno. Aspetti del racconto nella Gerusalemme liberata*, Pacini Editore, Pisa 2010
- ANGUS FLETCHER, *The Prophetic Moment: An Essay on Spenser*, in HAROLD BLOOM, BLAKE HOBBY, *The Labyrinth*, Infobase Publishing, New York 2009, pp. 15-28
- VICTORIA FLOOD, *Arthur's Return from Avalon: Geoffrey of Monmouth and the Development of the Legend*, in «Arthuriana», 25, 2, 2015, pp. 84-110
- DANIELA FOLTRAN, *Canto III*, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di Franco Tomasi, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2005
- PIERPAOLO FORNARO, *Arpie, Servio e lamenti (Inf. XIII 15)*, in «Lettere italiane», XLVIII, 2, 1991, pp. 171-186
- DAVID SCOTT FOX, *Saint George: The Saint With Three Faces*, The Kensal Press, Berks 1983

- JAMES GEORGE FRAZER, *The Golden Bough*, MacMillan & co., London 1959
- NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, trad. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969
- NORTHROP FRYE in *Northrop Frye's Notebook on Renaissance Literature*, edited by Michael Dolzani, vol. 20, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2006
- NADIA FUSINI, *La luminosa. Genealogia di Fedra*, Feltrinelli, Milano 1990
- ILARIA GALLINARO, *La non vera Clorinda. Tradizione teatrale e musicale della «Liberata» nei secoli XVII-XIX*, Franco Angeli, Milano 1994
- ROBERTO GAZICH, *Strategie figurali nella «Phaedra» di Seneca*, in *Il potere e il furore: giornate di studio sulla tragedia di Seneca*, a cura di Roberto Gazich, Brescia, febbraio 1998, Vita e Pensiero, Milano 2000
- GIOVANNI GETTO, *Interpretazione del Tasso*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1967
- GIOVANNI GETTO, *Nel mondo della «Gerusalemme»*, Bonacci editore, Roma 1977
- ANGELO BARTLETT GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton University Press, Princeton 1966
- LIA GIANCRISTOFARO, *Il Verde Giorgio e la Madonna Odigitria: dinamiche di due culti nelle comunità slavo-albanesi d'Abruzzo e Molise*, in *Adriatico/Jadran. Rivista di cultura tra le due sponde*. Atti del I° Congresso Internazionale della Cultura Adriatica, Pescara, 6-9 ottobre / Split, 20-21 ottobre 2004, a cura di Marilena Giammarco e Antonio Sorella, Pescara 2005, pp. 51-66
- CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, Salerno Editrice, Roma 2007
- EMILE GILBERTE, *Le piante magiche nell'antichità, nel Medioevo e nel Rinascimento*, Hermes Edizioni, Roma 2008
- SEBASTIANO GIORDANO, *San Giorgio e il drago: riflessioni lungo un percorso d'arte*, Accademia Nazionale dei Lincei, 2005
- MARIA TERESA GIRARDI, *Dalla «Gerusalemme Liberata» alla «Gerusalemme Conquistata»*, «Studi tassiani», XXXIII, 1985, pp. 5-68
- NELSON GLUECK, *Deities and Dolphins: the story of the Naboteans*, Cassell, London 1966
- ROBERT GRAVES, *La Dea Bianca*, Adelphi, Milano 2009
- EDWIN GREENLAW, *Spenser's Fairy Mythology*, in «Studies in Philology», 15, 2, 1918, pp. 105-122
- BEATRICE GROVES, *The Redcrosse Knight and 'The George'*, in «Spenser Studies», 25, 2010, pp. 371-376
- CLAUDIO GUILLÉN nel capitolo *Tre modelli di sovranazionalità del saggio L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, traduzione a cura di Antonio Gargano, Il Mulino, Bologna 1992
- GEORGES GÜNTERT, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Pacini Editore, Pisa 1989
- ALBERT CHARLES HAMILTON, *Spenser: The Faerie Queene*, text edited by Hiroshi Yamashita, Toshiyuki Suzuki, Longman, Harlow 2006
- ALBERT CHARLES HAMILTON, *The Spenser Encyclopedia*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2003
- JANE HARRISON, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge University Press, New York 2010
- ROBERT POGUE HARRISON, *Foreste. L'ombra della civiltà*, traduzione a cura di Giovanna Bettini, Garzanti, Milano 1992
- EDWIN SIDNEY HARTLAND, *The Legend of Perseus*, published by David Nett, London 1894-1896
- SEAN HENRY, *Hot and Bothered: The Lions of Amoretti 20 and The Faerie Queene I*, in «Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual», Volume XXVII, 2012, pp. 47-76
- MALL HIIEMÄE, *Some Possible Origins of St George's Day Customs and Beliefs*, in «Folklore», 1, June 1996, pp. 9-25
- DAVID HILLIAM, *Philip II: King of Spain and Leader of the Counter-Reformation*, The Rosen Publishing Group, New York 2005
- JOHAN HUIZINGA, *Homo ludens*, traduzione a cura di Arrigo Vita, Einaudi, Torino 2002
- CHIARA ITALIANO, *Di un eroe, di una principessa e di un cane. La leggenda di san Giorgio fra Gadda e Rilke*, in «Campi immaginabili», I-II, 2016, pp. 182-196
- CHIARA ITALIANO, *Una cintura in filigrana. San Giorgio, la principessa e il drago tra Iacopo da Varagine e Tintoretto in Ut pictura poesis. I testi, le immagini, il racconto*, a cura di Sonia Maura Barillari e Martina Di Febo, VirtuosaMente, Aicurzio (MB) 2018, pp. 315-326
- EDWIN OLIVER JAMES, *Cult of Mother Goddess: An Archaeological and Documentary Study*, Thames and Hudson, London 1959
- ANNA JAMESON, *Sacred and Legendary Art*, Ticknor and Fields, Boston 1868
- DANIEL JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando furioso*, trad. di Teresa Praloran, Mondadori, Milano 1999
- FURIO JESI, *L'Egitto infero nell'Elena di Euripide*, in «Aegyptus», 45, 1, 1965, pp. 56-69

- FURIO JESI, *Orfani e fanciulli divini in Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1981
- CARL GUSTAV JUNG, *Simboli della trasformazione*, traduzione di Renato Raho, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- CARL GUSTAV JUNG e KÁROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, traduzione di Angelo Brelich, Boringhieri, Torino 1972
- CARL GUSTAV JUNG, KÁROLY KERÉNYI, PAUL RADIN, *Il briccone divino. La saga di una singolare divinità fallica degli indiani Winnebago*, traduzione a cura di Neni Dalmasso e Silvano Daniele, Bompiani, Milano 1965
- WILLIAM JOHN KENNEDY, *Modes of Allegory in Ariosto, Tasso and Spenser*, Yale University PhD, University Microfilms, Inc., Ann Arbor, Michigan 1969
- KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, traduzione di Vanda Tedeschi, il Saggiatore, Milano 2015
- GEORGIANA GODDARD KING, *The Rider on the White Horse*, *The Art Bulletin*, Vol. 5, No. 1 (Sep., 1922), pp. 2-9
- JOHN N. KING, *Spenser's Religion*, in *The Cambridge Companion to Spenser*, edited by Andrew Hadfield, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2001, pp. 200-216
- RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFKY, FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, trad. a cura di Renzo Federici, Einaudi, Torino 1983
- GERHART LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, in *Von Angesicht zu Angesicht: Porträtstudien; Michael Stettler zum 70. Geburtstag*, ed. Florens Deuchler, Bern 1983, pp. 78-98
- JACQUES LE GOFF, *Cultura ecclesiastica e cultura folklorica nel Medioevo: san Marcello di Parigi e il drago*, in *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, a cura di Mariolina Romano, Einaudi, Torino 1977
- JACQUES LE GOFF, *Héros du Moyen Âge, le Saint et le Roi*, Gallimard, Paris 2004
- JACQUES LE GOFF, *À la recherche du temps sacré*, Perrin, Paris 2014
- CLIVE STAPLES LEWIS, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, prefazione di Sergio Perosa, traduzione di Giovanna Stefancich, Einaudi, Torino 1969
- RONALD LIGHTBOWN, *Mantegna corredato da un catalogo completo dei dipinti, dei disegni e delle stampe*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1986
- GERALD MACLEAN, *Re-Orienting the Renaissance: Cultural Exchanges with the East*, Palgrave Macmillan, New York 2005
- LUCA MANINI, *Spenser e la cultura italiana*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, Bompiani, Milano 2012, pp. XI-XXVII
- LUCA MANINI, *La Regina delle Fate. Guida alla lettura*, in EDMUND SPENSER, *La regina delle fate*, Bompiani, Milano 2012, pp. XXIX-XXXVI
- JOHN E. MATZKE, *Contributions to the History of the Legend of Saint George, with Special Reference to the Sources of the French, German and Anglo-Saxon Metrical Versions*, in *PMLA*, Vol. 17, No. 4 (1902), pp. 464-535
- GIANCARLO MAZZACURATI, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in «Cheiron» VI, 1986, pp. 25-36
- ETTORE MAZZALI, *Cultura e poesia nell'opera di Torquato Tasso*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano 1957
- MURIEL C. MCCLENDON, *A Moveable Feast: Saint George's Day Celebrations and Religious Change in Early Modern England*, in «Journal of British Studies», Vol. 38, No. 1 (Jan., 1999), pp. 1-27
- DENISE EILEEN MCCOSKEY, *Race: Antiquity and its Legacy*, Oxford University Press, Oxford 2012
- MARYLIN MIGUEL, *Tasso's Erminia: Telling an Alternate Story*, in «Italica», vol. 64, n. 1, Spring 1987, pp. 62-75
- GEORGES MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, trad. di Manuela Carbone, Edizioni Dedalo, Bari 2004
- BRUNO NARDI, «Là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca», in *Nel mondo di Dante*, Edizione di «Storia e Letteratura», Roma 1944, pp. 249-257
- WILLIAM NELSON, *Form and Convention in the Poetry of Edmund Spenser*, Columbia University Press, New York and London 1967
- JAMES NOHRNBERG, *The Analogy of The Faerie Queene*, Princeton University Press, Princeton 1976
- MARGARET NOSSEL MANSFIELD, *Dante and the Gorgon within*, in «Italica», Vol. 47, No. 2 (Summer, 1970), pp. 143-160
- DANIEL OGDEN, *Perseus*, Routledge, New York 2008
- LOREDANA OLIVATO, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1991, pp. 70-81
- BENJAMIN PARRIS, «Watching to banish Care»: *Sleep and Insomnia in Book 1 of The Faerie Queene*, in «Modern Philology», Vol. 113, 2015, pp. 151-177
- ANTONELLA PERELLI, *La «divina» Clorinda*, in «Studi Tassiani», 39, 1991, pp. 45-76
- MASSIMO PERI, *Ma il quarto dov'è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, Edizioni ETS, Pisa 2004
- FILIPPO PETRICCA, *Ghismonda e Beatrice. Il cuore mangiato e l'idea dell'amore tra Boccaccio e la Vita Nuova*, in «Critica del testo», XVI, 3, 2013, pp. 131-161
- GIORGIO PETROCCHI, *Boiardo e Tasso*, in «Studi tassiani», XIX, 1969, pp. 5-16

- GIORGIO PETROCCHI, *I fantasmi di Tancredi*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1972
- ANDRÉ PEZARD, *Nymphes platoniciennes au Paradis terrestre*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Sansoni, Firenze 1955, vol II, pp. 543-594
- LEE PIEPHO, *Edmund Spenser and Continental Humanism: the St George legend in The Faerie Queene, Book I, and Mantuan's Georgius*, in «Spenser Studies», 26, 2011, pp. 31-43
- ASSAF PINKUS, *Sculpting Simulacra in Medieval Germany, 1250-1380*, Routledge, New York 2014
- STEFANO PRANDI, «Quasi ombra e figura de la verità». *Pensiero e poesia in Torquato Tasso*, Antenore, Roma-Padova 2014,
- MARIO PRAZ, *The Flaming Heart*, Doubleday Anchor Books, New York 1958
- VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. di Clara Coïsson, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- DAVID QUINT, *Epic and Empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993
- AMEDEO QUONDAM, «Sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca». *Tasso, Controriforma e classicismo*, in AA.VV., *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1999
- EZIO RAIMONDI, *I sentieri del lettore*, a cura di Andrea Battistini, Il Mulino, Bologna 1994
- EZIO RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980
- EZIO RAIMONDI, *Rinascimento inquieto*, Manfredi, Palermo 1965
- OTTO RANK, *The Myth of the Birth of the Hero. A Psychological Interpretation of Mythology*, authorized translation by F. Robbins and Smith Ely Jelliffe, New York 1914
- ROBERT LANIER REID, *Sansloy's Double Meaning and the Mystic Design of Spenser's Legend of Holiness*, in «Spenser Studies: A Renaissance Poetry Annual», Volume XXIX, 2014, pp. 63-74
- MATTEO RESIDORI, *Tasso*, Il Mulino, Bologna 2009
- SAMANTHA RICHES, *St George: Hero, Martyr and Myth*, Sutton Publishing, Sparkford 2005
- MARIO ANDREA RIGONI, *Un dialogo del Tasso: dalla parola al geroglifico*, in «Lettere italiane», 24, 1, 1972, pp. 30-44
- ROBERTO RODA, *S. Giorgio fra natura e cultura. Note di folklore europeo e padano*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1991, pp. 124-133
- CARLA ROSSI, *Inferno, IX, 51-57: Medusa, lo sguardo che fa peccare*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 35, 2010, pp. 37-49
- PAOLO ALDO ROSSI – IDA LI VIGNI, *L'eclisse della ragione all'alba della scienza moderna: la strega, il medico e l'inquisitore*, VirtuosaMente, Milano 2017
- EMILIO RUSSO, *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Bolzoni Editore, Roma 2002
- EMILIO RUSSO, *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma-Padova 2005
- DARIO SABBATUCCI, *Il misticismo greco*, Bollati Boringhieri, 2006
- GUIDO SACCHI, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo. Con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Edizioni della Normale, Pisa 2007
- ROGER SALE, *Reading Spenser. An Introduction to The Faerie Queene*, Random House, New York 1968
- THOMAS SALMON, *Storia moderna, ovvero lo stato presente di tutti i popoli del mondo*, Venezia 1738
- ENRICA SALVANESCHI, «Gerusalemme Liberata». *Utopia per un regista*, Edizioni ETS, Pisa 1996
- ENRICA SALVANESCHI, *Giardini ospitali. Ambienti e momenti di Émile Zola poeta*, Book Editore, Castel Maggiore 2006
- ENRICA SALVANESCHI, *Incanti e incidenti carducciani: giri di lettura intorno a Pianto antico*, in corso di stampa
- ENRICA SALVANESCHI, *L'alma pianta: sul demonismo semantico del Petrarca*, in «Quaderni dell'Istituto di Glottologia», 34, 4, 1992, pp. 61-94
- ENRICA SALVANESCHI, *La vergine donnola. Prima e dopo Lorenzo Lotto: una sfida*, Book Editore, Castel Maggiore 2002
- ENRICA SALVANESCHI, *Parafrasi "dal greco di Simonide": un petit poème en prose*, in *Gli antichi e noi. Scritti in onore di Antonio Mario Battezzatore*, a cura di Walter Lapini, Luciano Malusa, Letterio Mauro, Glauco Brigati, Genova 2009, pp. 353-361
- ANTONIO SAMARITANI, *Il culto di S. Giorgio a Ferrara*, in AA.VV., *San Giorgio tra Ferrara e Praga. Dalle collezioni estensi a Konopiště*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara 1991, pp.84-99
- MARCO SANTAGATA, *La letteratura nei secoli della tradizione: dalla Chanson de Roland a Foscolo*, Laterza, Roma, 2007

- MARIO SANTORO, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1978
- MARIO SANTORO, *L'Astolfo ariostesco: «homo fortunatus»* in *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori, Napoli 1989, pp. 185-236
- GENNARO SAVARESE, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Bolzoni, Roma 1984
- CLAUDIO SCARPATI, *Tasso, i classici e i moderni*, Antenore, Padova 1995
- PAULINE SCHMITT, *Athéna Apatouria et la ceinture: les aspects féminins des Apatouries à Athènes*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 32, 6, (1977), pp. 1059-1073
- GIOVANNA SCIANATICO, *L'arme pietose. Studio sulla Gerusalemme liberata*, Marsilio, Venezia 1990
- CESARE SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa 1966
- ANITA SEPPILLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti. Persistenza dei simboli e dinamica culturale*, Sellerio, Palermo 1977
- NICOLA SERAFINI, *La dea Ecate e i luoghi di passaggio*, in «Kernos», 28, 2015, pp. 111-131
- JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Presentazione di Salvatore Settis, Bollati Boringhieri, Torino 2015
- SUSAN SHOON EBERLY, *Fairies and the Folklore of Disability: Changelings, Hybrids and the Solitary Fairy*, in «Folklore», 99, 1, 1998, pp. 58-77
- GIULIA SISSA, *La verginità in Grecia*, a cura di Giorgia Viano Marogna, Editori Laterza, Bari 1992
- HAROLD SKULSKY, *Spenser's Despair Episode and the Theology of Doubt*, in «Modern Philology», 78, 3, 1981, pp. 227-242
- THOMAS SMITH, *The wonders of nature and art*, London 1803
- BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Studi sul Tasso*, Nistri-Lischi, Pisa 1954
- BORTOLO TOMMASO SOZZI, *Nota sull'episodio di Olindo e Sofronia*, in «Studi tassiani», X, 1960, pp. 5-9
- JEAN STAROBINSKI, *Sur la chlorose*, in «Romantisme», 11, 31, 1981, pp. 113-130
- MASSIMO STELLA, *Il romanzo della regina. Shakespeare e la scrittura della sovranità*, Bulzoni Editore, Roma 2014
- MASSIMO STELLA, *Madreparola. Risorgenze della musa tra modernismo europeo e antichità classica*, Mimesis, Milano 2017
- ELEONORA STOPPINO, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana. Alcune osservazioni*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del Convegno* (Scandiano, Reggio Emilia, Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova, P. Vecchi Galli, Interlinea, Novara 2007, pp. 531-538
- EUGEN STROLLREITHER, *Festschrift zum XII. Allgemeinen Deutschen Neuphilologentage in München*, Pflingsten 1906
- ROY STRONG, *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*, Pimlico, London 1999
- MICHELE TALLERO, *Sulla figura della donna albero in Andrea Mantegna, ovvero Minerva scaccia i Vizi dal giardino*, in «Hebenon. Rivista internazionale di letteratura», 3, 6, Maggio 2006, pp. 117-132
- SARA TARTARO, *L'identità mutante di San Giorgio, tra narrazione e iconografia*, in «Intersezioni» a. XXI, n. 1, aprile 2001, pp. 159-168
- STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, Indiana University Press, 1966
- ANDREA TORRE, *Illustrando i Cinque Canti*, in *L'Orlando Furioso nello specchio delle immagini*, a cura di Lina Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 2014, pp. 227-262
- PAOLO TOSCHI, *La leggenda di san Giorgio nei canti popolari italiani*, Leo S. Olschki editore, Firenze 1964
- ALPHONSE TOUSSENEL, *L'Esprit des bêtes. Vénérerie française et zoologie passionnelle*, Librairie Sociétaire, Paris 1847
- RANIERI VARESE, *Clorinda nata dalla 'imaginatione'*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Leo S. Olschli Editore, Firenze 1999, vol. II, pp. 801-814.
- GARY R. VARNER, *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature: The Re-Emergence of the Spirit of Nature from Ancient Times into Modern Society*, Algora Publishing, New York 2006
- BARBARA WALKER, *The woman's encyclopedia of myths and secrets*, Harper & Row, New York 1983
- ABY WARBURG, *Arte italiana e astrologia internazionale a Palazzo Schifanoia*, in *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti, Opere I*, a cura di Maurizio Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2004
- ABY WARBURG, *Il rituale del serpente*, traduzione di Gianni Carchia, Flavio Cuniberto, Adelphi, Milano 1998
- CALVERT WATKINS, *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford University Press, 1995
- EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, traduzione di Piero Bertolucci, Adelphi, Milano 2012
- FRANCESCO ANTONIO ZACCARIA, *Raccolta di dissertazioni di storia ecclesiastica in italiano*, stamperia Salomini, Roma 1795

TZACHI ZAMIR, *Talking Trees*, in «New Literary History», 42, 3, 2011, pp. 439-453

SERGIO ZATTI, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme Liberata»*, Il Saggiatore, Milano 1983

PAOLA ZITO, *Io canto l'arme e 'l cavallier sovrano*, Arte Tipografica, Napoli 1996